



UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
FACULTAD DE BELLAS ARTES
PROGRAMA DE MAESTRÍA EN MÚSICA

***“TRANSCRIPCIÓN DE LAS MELODÍAS DEL KAMMU BURUI COMO
APORTE A LA CULTURA NACIONAL”***

ELABORADO POR

GRICELDA GARAY DE JONES

10-6-2316

Trabajo presentado
para optar por el título
de Magíster en Música

PANAMÁ 2013

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
FORMULARIO DE INVESTIGACIÓN

PROGRAMA DE MAESTRÍA EN MUSICA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

N DE CÓDIGO 327 04 02 02-09 23

NOMBRE DEL ESTUDIANTE GRICELDA GARAY DE JONES

CÉDULA DE IDENTIDAD PERSONAL N 10 6-2316

TÍTULO AL QUE ASPIRA MAGÍSTER EN MÚSICA

TEMA DE LA TESIS TRANSCRIPCIÓN DE LAS MELODÍAS DEL KAMMU BURUI

COMO APORTE A LA CULTURA NACIONAL

RESUMEN EJECUTIVO Esta investigación recopila y transcribe al pentagrama una muestra de la musica kuna para su preservación, estudio y análisis. Se parte del supuesto de que la carencia de una escritura en el pueblo kuna pone en riesgo la continuidad de su musica, en ese sentido el instrumento musical que se recoge en la investigación es el kammu burui, el cual es empleado en las danzas. El estudio aborda la importancia de la musica en la vida kuna, sus expositores, sus instrumentos y sus formas de ejecución. Se investiga a través de las fuentes orales el origen y evolución de la musica kuna desde la antigüedad hasta las épocas recientes en las cuales el kammu burui ha logrado popularizarse a través de la emergencia de los conjuntos musicales en las comunidades kunas. De esta manera se hace una selección de las piezas más aclamadas por el publico kuna para su transcripción al pentagrama.

NOMBRE DEL ASESOR SANTIAGO ALBA

FIRMA DEL ASESOR _____

FIRMA DEL ESTUDIANTE _____

APROBADO POR _____

57
F 5 NOV 2013

Obsequio

"Música es lo que yo soy cuando la experimento y me involucro con ella".

Thomas Clifton

23176

AGRADECIMIENTO

En primer lugar doy gracias a Dios por permitirme culminar este proyecto que con tanta dificultad y tropiezos he terminado para que el pueblo kuna tenga algo que contar de su cultura y quede como legado para sus futuras generaciones

Agradezco sinceramente a todas las personas que de una u otra manera me han brindado su ayuda, aportando su valioso tiempo mientras desarrollaba esta investigación Sin ellos no hubiera sido posible terminar esta tesis

Gracias a mi padre José Garay mi madre Marina Almillátegui por compartir sus experiencias por su paciencia y perseverancia Al señor Danilo Harris por compartir sus conocimientos Al señor Hercilio Morales por su ayuda incondicional Y sobre todo al profesor Santiago Alba por su asesoría.

Gracias a todos por su ayuda para el desarrollo de este proyecto

Gracelda Garay

DEDICATORIA

Este trabajo va dedicado con mucho amor y cariño a mi querido pueblo natal de Usdub a los que me motivaron a seguir adelante investigando sobre mis raíces culturales todo lo cual fortalece espiritualmente mi vida personal y profesional

A mis padres José T Garay y Marina Almillátegui por brindarme todo su apoyo en los estudios A mi familia que tanto insistió en la culminación de este trabajo a mi esposo Heberto Jones y a mis hijos Waganaly Herberto y en memoria de mi hijo Christian Yalikaler Jones G quien siempre estara en mi corazón para seguir adelante “Te amaré por siempre bebé

Gncelda Garay

RESUMEN

Este proyecto consiste en transcribir al pentagrama, las notas musicales del kammu burui instrumento musical de viento empleado en la danza kuna, en la actualidad Para este procedimiento se consultaron las fuentes orales del pueblo kuna en búsqueda de los orígenes y la evolución del instrumento de kammu burui además de sus técnicas de ejecución y aprendizaje Por ello se recurre a los mitos y leyendas pues aportan una visión muy particular acerca de cómo el pueblo kuna ha ido cultivando su cultura musical desde los primeros tiempos hasta épocas recientes en la cual ha prevalecido el instrumento en mención La recopilación de las melodías para su transcripción se realiza en las comunidades de Usdub y Ogobsucun sitios donde se preserva todavía esta tradición Se transcriben las piezas más sobresalientes y reconocidas por las comunidades

SUMMARY

This work consists of transcribing the stave musical notes of kammu burui a wind instrument played for dancing in the kuna s communities For this procedure oral sources were applied such as interviews with wel known experts of the kuna communities to search for its origins as well as its evolution as kammu burui instrument besides we consulted their implementation and techniques for its execution From there on we appealed to the myths and legends which gave us a particular vision about how the Kuna people has been cultivating their musical culture from the earliest time until recent times in which kammu burui prevailed The collection of the melodies for its transcription was carried out in the communities of Ogobsucun and Usdub sites where this tradition still well preserved The most outstanding and recognized musical pieces were transcribed

ÍNDICE GENERAL

FORMULARIO DE INSCRIPCIÓN.....	ii
AGRADECIMIENTO.....	iv
DEDICATORIA.....	vi
RESUMEN.....	viii
SUMMARY.....	x
INDICE GENERAL.....	xii
INDICE DE ILUSTRACIONES.....	xvii
INTRODUCCIÓN.....	xxi
1. CAPÍTULO. MARCO CONCEPTUAL.....	1
1.1. Problema y sus generalidades.....	2
1.2. Planteamiento del problema.....	4
1.3. Definición del problema.....	5
1.3.1. Caracterización del problema.....	6
1.4. Propósito de la investigación.....	7
1.5. Objetivos de la investigación.....	8
1.5.1. Objetivo general.....	8
1.5.2. Objetivos específicos.....	8
1.6. Importancia y relevancia de la investigación.....	9
1.7. Fuentes básicas de la investigación.....	10
1.7.1. Fuentes vivas.....	11
1.7.2. Fuentes bibliográficas.....	12
1.8. Clasificación y delimitación del estudio.....	12
1.9. Antecedentes del estudio.....	13
1.10. Limitaciones del estudio.....	15
1.11. Definición de términos básicos.....	16

2. CAPÍTULO. MARCO METODOLÓGICO.....	19
2.1. Estilo de la investigación.....	20
2.2. Tipo de estudio.....	24
2.3. Sujeto y objeto del estudio.....	25
2.4. Tipos de muestra.....	25
2.5. Instrumentos de recolección de datos.....	27
3. CAPITULO. MARCO TEÓRICO REFERENCIAL.....	30
3.1. La historia y desarrollo de la música kuna.....	31
3.1.1. Fundamentos del arte y la cultura.....	31
3.1.2. Breve relación acerca del origen del surgimiento de los instrumentos kuna.....	34
3.1.2.1. Mitos y leyendas (Ibeorgun y sus relatos sobre Dad Ibe).....	35
3.2. Aspectos generales de la música kuna.....	42
3.2.1. Instrumentos musicales kunas.....	44
3.2.1.1. Instrumentos hechos con huesos de animales.....	45
3.2.1.2. Instrumentos hechos con bambú.....	48
3.2.1.3. Instrumentos hechos con calabaza.....	56
3.3. Evolución histórica de los conjuntos musicales kunas.....	57
3.3.1. La enseñanza y la ejecución de kamu burui.....	62
3.3.1.1. La danza kuna en Usdub.....	66
3.3.2. Perfil profesional del músico kuna.....	69
3.3.3. Elaboración del kammu burui.....	70

3.3.3.1.	Afinación de kammu burui.....	73
3.3.4.	Vestimentas utilizadas en la danza.....	78
3.4.	La danza kuna y sus transcripciones al pentagrama.....	80
3.4.1.	Significado de las piezas musicales kunas y sus danzas.....	80
3.4.1.1.	Achu make dule.....	81
3.4.1.2.	Gannir.....	82
3.4.1.3.	Ga-duggui mai.....	83
3.4.1.4.	Ulu yol-le.....	84
3.4.1.5.	Mugan boe.....	85
3.4.1.6.	Buna dola.....	86
3.4.1.7.	Ie dule.....	86
3.4.1.8.	Noga gobbe dumagan.....	87
3.4.2.	Las melodías kunas del kammu burui transcritas al pentagrama.....	88
3.4.2.1.	Achu make dule.....	89
3.4.2.2.	Araié.....	90
3.4.2.3.	Buna dola.....	92
3.4.2.4.	Deggomadia.....	93
3.4.2.5.	Derina kechu.....	94
3.4.2.6.	Dumbir Guedsu.....	95
3.4.2.7.	Duu ruchi nogagobbe.....	96
3.4.2.8.	Ga duggüi mai.....	97
3.4.2.9.	Gannir.....	98

3.4.2.10. Güergüeddoli.....	99
3.4.2.11. Ie dule.....	100
3.4.2.12. Mugan boe.....	101
3.4.2.13. Nogagobbe burwiguad.....	103
3.4.2.14. Nogagobbe dummad.....	104
3.4.2.15. Ome ebired.....	105
3.4.2.16. Sal-li gadoe.....	106
3.4.2.17. Susubibbi.....	107
3.4.2.18. Tein dodoguichi.....	109
3.4.2.19. Ullu yol-le.....	110
CONCLUSIONES.....	111
RECOMENDACIONES.....	113
BIBLIOGRAFÍA.....	115
ANEXOS.....	119

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

CUADROS	Páginas
Cuadro N° 1. Lista de personajes elegidos como informantes.....	26
Cuadro N° 2. Tamaño y afinación de kammu burui macho o idued de cuatro tubos.....	75
Cuadro N° 3. Tamaño y afinación de kammu burui macho o idued de tres tubos.....	75
Cuadro N° 4. Tamaño y afinación de kammu burui hembra o sorgaed de cuatro tubos.	76
Cuadro N° 5. Tamaño y afinación de kammu burui hembra o sorgaed de tres tubos.....	76
FIGURAS	
Figura N°1. Gorgi gala.....	45
Figura N° 2. Ded nono.....	46
Figura N° 3. Achu nono.....	47
Figura N° 4. Supe.....	48
Figura N° 5. Suara.....	49
Figura N° 6. Dolo.....	50
Figura N° 7. Koke.....	51
Figura N° 8. Kuli.....	52
Figura N° 9. Gala bibi.....	53
Figura N° 10. Gala Iditi.....	54
Figura N° 11. Kammu burui macho y hembra.....	55
Figura N° 12. Na o Nasis.....	56
Figura N° 13. Nombres de los tubos.....	65
Figura N° 14. Tonalidad de los tubos.....	74
Figura N°15. Descripción musical de los que componen el kammu burui.....	125

FOTOGRAFÍAS

Foto N° 1.	Forma de ejecutar el kammu burui.....	64
Foto N° 2.	Posición N° 1 de la danza.....	68
Foto N° 3.	Posición N° 2 de la danza.....	69
Foto N° 4.	Kammu burui macho y hembra.....	77
Foto N° 5.	Vestidos de mujeres.....	79
Foto N° 6.	Vestidos de hombres.....	79
Foto N° 7.	Formación de danzas en las escuelas.....	88
Foto N° 8.	Olodihabidiginya (John Archiblod).....	120
Foto N° 9.	Posición N°3. Círculo.....	121
Foto N° 10.	Danilo Herrera y Humberto Alvarado.....	122
Foto N° 11.	Grupo Sikuikunkalu.....	123
Foto N° 12.	Danza kuna.....	124

PARTITURAS

Partitura N° 1.	Achu make dule.....	89
Partitura N° 2.	Araié.....	90
Partitura N° 3.	Buna dola.....	92
Partitura N° 4.	Deggomadia.....	93
Partitura N° 5.	Derina kechu.....	94

Partitura N° 6. Dumbir Guedsu.....	95
Partitura N° 7. Duu rucchi nogagobbe.....	96
Partitura N° 8. Ga Duggüi mai	97
Partitura N° 9. Gannir.....	98
Partitura N° 10. Güergüeddoli.....	99
Partitura N° 11. Ie- dule.....	100
Partitura N° 12. Mugan boe.....	101
Partitura N° 13. Nogagobbe burwiguad.....	103
Partitura N° 14. Nogagobbe dummad.....	104
Partitura N° 15. Ome Ebired.....	105
Partitura N° 16. Sal-li gadoe.....	106
Partitura N° 17. Susubbi.....	108
Partitura N° 18. Tein dodogüichi.....	109
Partitura N° 19. Ullu yol-le.....	110

INTRODUCCIÓN

Esta investigación constituye un esfuerzo por preservar una de las expresiones artísticas más relevantes de la cultura kuna: su música. Se trata de transcribir al pentagrama las melodías del Kammu burui, instrumento que se ha empleado en las danzas kunas en épocas más recientes. Al carecer de una escritura que permita su conservación, que resulta oportuno plantear su transcripción, porque esta herencia es valiosa y merece que las futuras generaciones también la conozcan.

El trabajo se organiza en tres capítulos. En el primero, se presenta el marco conceptual con los siguientes aspectos: el problema y sus generalidades, propósito de la investigación, objetivos de la investigación, importancia y relevancia de la investigación, fuentes básicas de la información, clasificación y delimitación del estudio, antecedentes del estudio, limitaciones del estudio y definición de términos básicos.

El segundo capítulo aborda el marco metodológico con los siguientes puntos: estilo de investigación, tipo de estudio, sujeto y objeto de estudio, tipo de muestra, e instrumentos de recopilación de datos.

El tercer capítulo desarrolla aspectos básicos de la música kuna con los siguientes elementos: la historia y desarrollo de la música kuna, aspectos generales de la música kuna, evolución histórica de los conjuntos musicales kunas, la enseñanza y la ejecución del kammu burui, perfil profesional del músico kuna y elaboración del kammu burui, vestimentas utilizadas en la danza, transcripciones con las piezas musicales seleccionados con sus respectivas descripciones.

Por último, se exponen las conclusiones y recomendaciones, la bibliografías y los anexos, producto de la reflexión al terminar este trabajo investigativo. Así, se espera cumplir con los objetivos trazados y que, en el futuro, se pueda profundizar aún más el tema.

1. CAPÍTULO.
MARCO CONCEPTUAL

1.1. El problema y sus generalidades

La música constituye uno de los fundamentos de la cultura kuna por ser el medio a través del cual se transmiten los conocimientos ancestrales. La continuidad de la cultura kuna descansa esencialmente en la vigencia y fortaleza de su música. De esta manera, existe una rica cultura musical que abarca diversos géneros como en los ritos de curación donde el especialista canta ante el lecho del enfermo; en la educación de los niños, a través del arrullo; en el relato de la historia sagrada kuna cantado por los saglagan (plural de sagla, autoridad máxima de una comunidad kuna); y en la danza, en la cual se ejecutan diversos instrumentos musicales.

En ese amplio y diversificado campo de la música kuna, esta investigación se ocupa de las melodías del kammu burui, instrumento principal de las danzas kunas

El interés de la investigación es plasmar en el pentagrama las melodías del mencionado instrumento musical kuna. La idea surge producto de experiencias personales vividas desde la infancia donde tuve la oportunidad de convivir con destacados músicos especializados en la ejecución de los instrumentos musicales kunas, quienes componían sencillas piezas musicales para la danza, valiéndose únicamente del oído.

Mi infancia estuvo marcada por una intensa convivencia con los maestros de la tradición musical kuna, especialmente con los flautistas del kammu burui. En varias ocasiones acompañé a mis padres a otras comunidades de Kuna Yala, en el año 1963

aproximadamente, para participar en los encuentros culturales de intercambio entre los diversos grupos de danzas kunas. De esta manera, conozco de primera mano las particularidades de la música kuna, porque desde pequeña empecé a escucharla y a disfrutarla.

En estos encuentros, la música ocupaba un lugar central en la comunidad sede, se hablaba de las técnicas de ejecución de instrumentos y se presentaban a los músicos mejor calificados de la Comarca. Recuerdo muy bien el encuentro celebrado en la comunidad de Digir, así como el de Ailigandí y Dupir. Todas estas movilizaciones mantenían vigente e inyectaban vitalidad a la música kuna. Esta herencia musical kuna ha ido perdiendo poco a poco su calidad y originalidad, porque, ya no se le promueve y sus expositores más calificados van desapareciendo. Años atrás, la presencia de la música kuna era muy fuerte en Kuna Yala. Los músicos estaban organizados y frecuentemente celebraban intercambios. Posteriormente, en el año 1970 participé en varios de estos eventos junto a mis padres que representaban a la comunidad de Usdub. Hoy son muy esporádicos estos intercambios musicales. Además, los jóvenes kunas poco se interesan por las tradiciones y prefieren la música urbana, ajena a su cultura. Así, es posible afirmar que la música kuna está en peligro de desaparecer si no se ofrecen alternativas para su preservación.

1 2 Planteamiento del problema

La musica kuna no esta escrita ni recopilada, sino que se ha venido transmitiendo de generaci3n en generaci3n por medio del aprendizaje auditivo como parte de la tradici3n oral. Al no disponer de un sistema de escritura, la musica kuna se expone al riesgo de perder su calidad y esencia, porque su preservaci3n, ense1anza y difusi3n depende precariamente de la memoria de unos pocos individuos con vocaci3n musical en la sociedad kuna, donde ya casi no hay inter3s por aprender los conocimientos ancestrales de tal manera que estos importantes personajes kunas son de vital importancia en la resoluci3n del problema a investigar.

Todo el repertorio musical kuna y las t3cnicas para tocar los instrumentos dependen en extremo al entrenamiento del o3do con lo cual sus posibilidades de permanencia en el tiempo se reducen. Hoy para que los j3venes kunas aprendan a ejecutar la flauta tradicional como el kammu burui se valen unicamente de su sensibilidad auditiva, observando al maestro que les ense1a. Sin duda, esta forma de aprendizaje resulta poco efectiva en la actualidad. La oralidad como forma tradicional de transmisi3n de los conocimientos musicales kunas resulta desventajosa.

Frente a las limitaciones que se presentan en el proceso de ense1anza de la musica kuna surge el presente proyecto de investigaci3n. Se trata de recopilar y transcribir las notas musicales kunas del kammu burui al pentagrama tradicional de tal manera que se pueda aprender a trav3s de su lectura, al mismo tiempo que se preservan

las piezas, como una alternativa a la enseñanza tradicional de la música kuna basada en la oralidad.

Por otro lado, es preciso señalar que no existen fuentes de información actualizadas sobre el legado musical indígena. A pesar de que el Ministerio de Educación contempla en los planes de estudio de educación musical, la enseñanza del folclore musical de los pueblos indígenas de Panamá (Ngäbe-Buglé, Emberá-Wounan, Naso, Bribri y Kuna), los educadores se enfrentan a la escasez de materiales didácticos para desarrollar sus planes en las aulas escolares. Esa notoria carencia limita el conocimiento adecuado de las culturas indígenas del país, en especial de sus expresiones musicales. En ese sentido, la transcripción del kammu burui responde a una necesidad educativa concreta, en la medida que proporcione documentación que puede servir de apoyo didáctico para la enseñanza de la música y la danza kuna a los educandos. Y de esta manera, se estará preservando la riqueza cultural del pueblo panameño, pues la música y la danza kuna forman parte del folclor nacional.

1.3. Definición del problema

La presente investigación se ocupa de la música como creación colectiva de un pueblo, en este caso, del pueblo kuna. La posibilidad de su transcripción al pentagrama, exige seleccionar las piezas más representativas. Esta tarea requiere previamente una investigación de campo, permitiendo, por medio de entrevistas tener acceso directo a la

historia oral que involucra a los maestros en la materia y así conocer sus procedimientos y sus destrezas para mantener la calidad de las melodías. En ese sentido se recopilarán diversas muestras se analizarán y compararán siguiendo algunos parámetros.

También nos interesa conocer la importancia de la música en la sociedad kuna, la clasificación de sus instrumentos y sus expositores.

1.3.1 Caracterización del problema

La transcripción de las melodías del kammu burui al pentagrama requiere en primer lugar conocer la cultura kuna en términos generales su organización interna, su cosmovisión y la evolución de su música, sus grupos de danzas y sus expositores. Luego se hace necesario describir el kammu burui instrumento cuyas melodías se van a plasmar a través del pentagrama.

La recopilación de las piezas musicales del kammu burui se llevará a cabo en la comunidad de Usdub una de las poblaciones de Kuna Yala donde se ha preservado mejor esta tradición.

Se ha seleccionado la música de kammu burui para su transcripción y no otra, porque tiene para mí un significado muy especial. Se trata de un instrumento con el que me familiaricé desde la infancia y con el que descubrí la música. Mi hogar fue siempre un sitio de enseñanza y difusión de la música de kammu burui ya que mis padres son

apasionados especialistas en ese campo. Por eso, el tema forma parte de mi herencia cultural y personal. Y considero que la transcripción de su música será una forma de renovarla y promoverla.

1.4. Propósito de la investigación

El propósito de esta investigación es rescatar las piezas melódicas kunas del kammu burui a través de su transcripción al pentagrama, de manera que la recopilación sirva de material didáctico para las personas que deseen investigar o analizar las partituras del repertorio musical kuna.

Se trata de preservar y resaltar las notas melódicas kunas que por carecer de notación musical se encuentran en riesgo de desaparecer. Se realizará la transcripción de las piezas más sobresalientes y reconocidas por las comunidades kunas, obras musicales que han sido creadas por las personas mejor capacitadas en la materia, pero que han fallecido.

En términos generales, se trata de devolver al pueblo kuna sus propias creaciones por medio de un recurso innovador.

Se considera que con la transcripción, el legado musical kuna a las futuras generaciones queda garantizado y Panamá como país multicultural se enriquece. Teniendo en cuenta que nuestros países constituyen sociedades pluriculturales y

multiétnicas, donde conviven decenas de pueblos indígenas; es importante destacar que su música y sus tradiciones milenarias, siguen estando presentes en la vida y cotidianidad del indígena, y en los pueblos americanos, por lo que a pesar del abandono progresivo de sus prácticas ancestrales debido a elementos foráneos; éstas aún siguen vigentes, por lo que bien vale la pena rescatar y difundir al mundo las manifestaciones y todas aquellas expresiones culturales auténticas de nuestros pueblos.

1.5. Objetivos de la investigación

Esta investigación presentará objetivos generales y específicos que se detallarán a continuación.

1.5.1. Objetivo general

- Valorar la música tradicional kuna, transcribiendo en el pentagrama sus melodías más sobresalientes para preservarla a la presente y futura generación.

1.5.2. Objetivos específicos

1. Recopilar los repertorios musicales del kammu burui y sus historias.
2. Transcribir melodías kuna de una tradición oral al pentagrama.
3. Transcribir melodías kunas ejecutadas por el kammu burui.

4. Describir la forma de ejecución de los temas musicales kunas a través del kammu burui.

1.6. Importancia y relevancia de la investigación

La importancia de este trabajo radica en la valoración y reconocimiento de la música kuna como parte fundamental de la cultura nacional, por lo cual su desaparición representaría una pérdida de la riqueza espiritual y artística del país.

Este trabajo pretende contribuir de manera modesta a la preservación de la música tradicional kuna a través de una transcripción al pentagrama de sus más importantes piezas. Con este procedimiento, las posibilidades de su divulgación se amplían, trascendiendo sus propias fronteras culturales. Y los estudiosos de la música indígena pueden hacer experimentos y enriquecerla.

Por otro lado, las transcripciones de la música kuna pueden ser aplicadas en los centros educativos de manera creativa como, por ejemplo: formando grupos de música o de danza, que ejecuten las melodías con diversos instrumentos (incluyendo el kammu burui, de tal manera que los estudiantes puedan adquirir nuevas experiencias en su formación). De acuerdo con la Ley 47 de 1946, Orgánica de Educación, con las adiciones y modificaciones introducidas por la Ley 34 de 1995, en su artículo 4A, acápite 6, uno de los fines de la educación panameña es impulsar, fortalecer y conservar el

folclor y las expresiones artísticas de toda la población de los grupos étnicos del país de la cultura regional y universal

La investigación puede servir también a las organizaciones particulares que les interesen la promoción de la música y la cultura kuna. En ese sentido se pueden aunar esfuerzos con el Congreso General de la Cultura kuna, institución que vela por la tradición y espiritualidad del pueblo kuna.

Con respecto a las instituciones estatales esta investigación puede contribuir a los proyectos culturales de estudio, conservación o divulgación de la música indígena, particularmente la kuna, de parte de entidades como el Instituto Nacional de Cultura.

1.7 Fuentes básicas de la investigación

Las fuentes de información según Margarita Jurado y otras son todos los recursos utilizados para contestar cualquier pregunta. Por ello el número de formas aumenta considerablemente en cantidad, variedad y complejidad. En esta investigación se emplearon fuentes vivas y fuentes bibliográficas.

1.7.1. Fuentes vivas

Esta investigación se basa fundamentalmente en experiencias personales, en observación directa del campo, donde se da directamente del desarrollo de la música que se transcribirá al pentagrama.

Las fuentes vivas serán los relatos de los saglamar, quienes son los custodios de los conocimientos tradicionales del pueblo kuna. También se contará con los testimonios de los que han cultivado la música kuna, sus líderes y maestros. En esta parte de la investigación, las fuentes vivas que no son más que los actores sociales del pueblo kuna, son los personajes principales que dieron testimonio sobre las melodías del kammu burui. Entre las personas que más contribuyeron con su experiencia en el desarrollo de la presente investigación se destacan:

1. **Danillo Herrera:** Maestro de la música kuna, fundador de grupos de danza en Ogobsuncun (Usdub). Actualmente, está a cargo del grupo Sikuikunkalu en Panamá.
2. **José Garay:** Director de grupo de danza en Usdub y maestro del kammu burui y sucesor de John Archibold.
3. **Hercilio Morales:** Experto en kammu burui e integrante de grupos de danza.
4. **Donilda Archibold:** Destacada danzarina elegida como “Estrella” y también fue una de las mujeres que ejecutaba el instrumento kammu burui entre los hombres.
5. **Marina Almillátegui:** Una de las destacadas danzarinas llamadas como “Estrella” por su donaire y la elegancia al danzar.

- 6 Evodio Morales** Actualmente, es encargado del grupo de danza en Ogobsucun, isla vecina de Usdub

1 7 2 Fuentes bibliográficas

Para complementar la investigación se realizó un trabajo de documentación bibliográfica referente a estudios sobre los kunas especialmente en el campo antropológico y lingüístico porque es la más prolífica. Sin duda, la antropología ha sido la disciplina que ha tenido mayor impulso en cuanto a trabajo de campo y publicaciones entre los kunas

1 8 Clasificación y delimitación del estudio

El estudio fue abordado y delimitado tomando en cuenta los siguientes aspectos

- **Delimitación histórica**

Esta investigación se realiza en el año académico 2011

- **Delimitación geográfica**

Para este estudio se ha tomado la decisión de desarrollar la investigación en la Comunidad de Usdub y Ogobsucun de la región indígena de Kuna Yala

- **Delimitación temática**

Consiste en la identificación de los temas a desarrollar en el marco de la investigación

1.9. Antecedentes del estudio

Como se verá, no existe un estudio sostenido ni sistemático sobre las manifestaciones musicales kunas, aunque con frecuencia estas expresiones son abordadas de manera genérica y fragmentaria como parte de la cultura del pueblo kuna.

En la década del 1930, los kunas colaboraron como informantes con un grupo de antropólogos suecos que formaban parte de una expedición etnográfica por América del Sur y Panamá, dirigidos por el etnólogo y arqueólogo Erland Nordenskiöld. Querían continuar sus investigaciones sobre la cultura kuna y encontraron una efectiva cooperación por parte los líderes políticos kunas del momento. Aunque dichos estudios no son musicológicos, sino lingüísticos; resultan muy significativos, porque presentan las primeras transcripciones de los cantos curativos kunas.

En 1938, fruto de esta alianza sueco-kuna se publicó *An Historical and Ethnographical Survey of the Cuna Indians* en Suecia. Este masivo volumen de más de 700 páginas combina descripciones etnográficas con textos dictados por el líder kuna Nele Kantule.

En Panamá, el primero en interesarse y transcribir extractos de la música kuna fue Narciso Garay, un diplomático y alto funcionario del gobierno, quien en 1930 publicó *Tradiciones y Cantares de Panamá*, dedicado a varias regiones y grupos étnicos del país. La obra consagra dos capítulos sobre sus viajes a las islas del entonces San Blas, con monólogos del autor y transcripciones musicales de cantos y ejecuciones de flautas.

Garay presentó las expresiones musicales kunas como algo de mucho valor. Además destacó la vestimenta de la mujer kuna, la mola, y dedicó varias páginas a la ceremonia de la chicha. Se puede afirmar que el autor tenía una visión incluyente de un país pluriétnico y pluricultural.

Desde la época de Garay nadie más se ocupó de la música kuna, por lo cual no existe un estudio sistemático sobre la misma, salvo el aporte de la antropóloga norteamericana Sandra Smith *Panpipes for Power Panpipes for Play the Social Management of Cultural Expression* que constituye su tesis doctoral de la Universidad de California presentada en 1984.

La investigación de Sandra Smith se ocupa del *kammu burui*, instrumento musical empleado en la danza kuna. Su trabajo de campo lo realizó en las comunidades de Usdub Digi y Nalu Nega, ubicadas en las regiones oriental, central y occidental de la comarca kuna. La autora hace varias transcripciones al pentagrama de las ejecuciones de *kammu burui*.

En los últimos años, varias tesis de licenciatura se han ocupado de la música kuna. En ese sentido, se puede mencionar la tesis de Guillermo Herrera Malo *La Acústica de kammu burui*, presentada en 1997. Esta tesis de física hace una descripción del instrumento musical de *kammu burui* y lo compara con la música occidental.

Otra tesis sobre música kuna es *Instrumentos Musicales Kunas y sus Danzas* de Marino Roldán y Raúl Gómez, presentada en 1999 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá. Este trabajo muestra transcripciones al pentagrama de la ejecución de flautas kunas como *Mugan Boe*, *Suara Guli*.

Cabe mencionar también la tesis realizada por mi persona en el año 1995 en la Universidad de Panamá Facultad de Bellas Artes cuyo trabajo se titula *La importancia del Canto en la Cultura Kuna* donde fueron recopiladas todas las canciones tradicionales kunas tales como religiosas de kandur de curaciones de diversión y de arrullo y transcritas las historias como también transcritas las canciones al pentagrama

Como se puede apreciar son muy escasas las investigaciones sobre las expresiones musicales kunas Sin embargo las aportaciones como las de Garay resultan valiosas para el presente estudio

Sin duda, los temas clásicos de la etnografía kuna son los cambios sociales ocurridos en Kuna Yala en las últimas décadas y no faltan referencias sobre arte (*molos*) organización política, lingüística, mitología, relaciones de género pero no abundan sobre relaciones de parentesco pesca y uso de recursos marinos o representaciones de la naturaleza para no nombrar aspectos que siguen sin despertar el interés de los antropólogos como por ejemplo la música o las danzas kunas

1.10 Limitaciones del estudio

Una de las limitaciones que dificultaron el proceso de recopilación de datos fue la distancia del lugar de la investigación y lo costoso que resultaba trasladarse por vía aérea La Comarca Kuna Yala es considerada a nivel nacional un área de muy difícil acceso a la cual solo se puede llegar por vía aérea y por vía marítima

En este contexto también hay que considerar los costos del combustible que son muy elevados lo que nos obligó a reprogramar los trabajos de campo

Otra limitación fue la escasa bibliografía sobre el tema en nuestras bibliotecas lo cual atrasó en gran medida la etapa de elaboración del marco teórico

En términos generales se trataba de una investigación costosa tanto económica como temporalmente debido a que se ha tenido que invertir un tiempo prolongado para organizar el trabajo

1.11 Definiciones de términos básicos

Kuna Los kunas son descendientes directos de uno de los pueblos indígenas que habitaban en el Istmo de Panama a la llegada de los españoles a América. Este término hace referencia a una superficie plana o al nivel de la tierra poblada por los humanos, “el último nivel de la tierra, el nivel en el cual la gente vive es decir los kunas se autodenominan seres de la superficie

Kuna Yala En lengua kuna significa territorio kuna o montaña kuna. Es el nombre que los kunas dan al territorio que habitan lo que antes era conocido como San Blas. Este cambio de denominación se oficializó con la Ley 99 del 23 de diciembre de 1998 aprobada por la Asamblea Nacional a petición del Congreso General Kuna, máxima autoridad político-administrativa del pueblo kuna.

Melodías de kammu burui Son sonidos musicales que se forman al ejecutar el instrumento de kammu burui entre dos personas alternando las melodías en forma de diálogo entre macho y hembra, ya que sin el macho o sin la hembra no es posible producir la melodía

Sagla o saglamar Guía religioso y autoridad máxima de una comunidad kuna Su responsabilidad principal es la de enseñar a la comunidad el Bab Igar o Igala

Bab Igala. Etimológicamente significa Bab-padre o ser supremo igala tratados Traduciendo literalmente sería sistema de tratados de Bab Dumad (Dios supremo) Ajustando a su significado real podemos decir que Bab igar es el conjunto de narraciones históricas de la cultura kuna.

Onmaked Nega. Literalmente ‘Casa de Reunión’ Es la sede de las reuniones de la comunidad lugar donde se manifiesta la fe y es donde el Sagla canta las historias sagradas Y también es para resolver los problemas sociales políticos y económicos del pueblo

Abia Yala Nombre que dan los kunas a lo que hoy se conoce como América

Kabir Jugo de caña dulce o banano maduro fermentado

Noga. Totuma, vasija, taza Se utiliza para brindar en las ceremonias y en los grandes acontecimientos de la comunidad

Magueb. (Nisar mutu). Sustancias colorantes que se sacan de ciertas plantas entre ellas el achiote, y es utilizada en distintas ceremonias.

Oído relativo. La habilidad de un músico de identificar los intervalos de las notas dadas, independientemente de su relación con la afinación escogida.

2 CAPÍTULO

MARCO METODOLÓGICO

2.1 Estilo de investigación

Este trabajo se ocupa de la música del pueblo Kuna, por lo tanto el estudio será etnográfico como enfoque flexible de investigación cualitativa. Este enfoque permitirá situarnos en el marco de referencia interno de los sujetos que viven y experimentan la música kuna

La etnografía es un método de investigación que consiste en observar las prácticas de los grupos humanos y poder participar en ellas para contrastar lo que la gente dice y lo que hace. Es una de las ramas de la antropología social o cultural que en un principio se utilizó para comunidades indígenas no occidentales; actualmente se aplica también al estudio de las comunidades urbanas y en general a cualquier grupo que se quiera conocer mejor.

Según Aguirre (1993) la etnografía es el estudio descriptivo de una cultura o de alguno de sus aspectos fundamentales. Al ser etnográfica, la información se adquiere a través de estrategias de investigación tales como la observación del participante, entrevista en profundidad. Estas pueden ser estructuradas, semi estructuradas y no estructurada, historias de vida, cuestionarios y otras técnicas.

De acuerdo con Ortiz (2006) la etnografía permite la reconstrucción de escenarios culturales mediante el análisis e interpretación de la información expresada por los individuos que conforman la comunidad investigada.

Para el sociólogo Anthony Giddens (1995) la etnografía es el estudio directo de personas o grupos durante un cierto período utilizando la observación del participante o las entrevistas para conocer su comportamiento social registrando una imagen realista y fiel del grupo estudiado el trabajo de campo resulta ser una herramienta imprescindible

La investigación etnográfica pretende revelar los significados que sustentan las acciones e interacciones que constituyen la realidad social del grupo estudiado esto se consigue mediante la participación directa del investigador Con frecuencia, el investigador asume un papel activo en sus actividades cotidianas observando lo que ocurre y pidiendo explicaciones e interpretaciones sobre las decisiones acciones y comportamientos que observa

La etnografía proporciona al investigador más flexibilidad que otros métodos ya que le permite adaptarse a circunstancias nuevas e inesperadas y aprovechar las oportunidades que pudieran surgir durante el estudio

Los datos recopilados consisten en la descripción densa y detallada de sus costumbres creencias mitos genealogías historia lenguaje etcétera

Por todo lo dicho en esta investigación se considera relevante el punto de vista de los músicos kunas que intervienen en la preservación enseñanza y difusión de la música de kammu burui Así son necesarias las herramientas que ofrece la etnografía.

En esta investigación la mayor parte del trabajo etnográfico tendrá lugar en las comunidades vecinas de Usdub y Ogobsucun asentadas en una misma isla, al este de la

Comarca de Kuna Yala La isla se llama Usdub (Usu ñeque dubbu isla, la isla del ñeque) pero es ocupado por dos poblaciones políticamente autónomas

Usdub y Ogobsucun son dos poblaciones con una fuerte presencia de grupos musicales y de danzas tradicionales con reconocidos maestros o especialistas en la materia y con una buena organización comunitaria. En términos generales estas comunidades se caracterizan por un estilo de vida y organización social tradicional

Usdub cuenta con una población aproximada de 2 301 habitantes de acuerdo con los datos suministrados por el Centro de Salud de la comunidad Está situada hacia el oriente de Kuna Yala Este pueblo se ha caracterizado por ser «la tierra de los grandes guías espirituales» y «cuna de difusión cultural»

Usdub a pesar de ser una isla, no vive aislada del mundo Recibe gentes en busca de experiencias y beneficios muy diversos Por Usdub pasan desde turistas del primer mundo comerciantes colombianos a bordo de canoas de maderas vendedores de muebles españoles candidatos a la presidencia de la República en época de elecciones amigos solidarios de la iglesia, directores de ONG (Organizaciones No Gubernamentales) formulando proyectos compradores de molas equipos de filmación de nacionalidades diversas documentando los peligros que afronta la cultura kuna ante la modernidad, hasta antropólogos que investigan diversos aspectos de la cultura kuna.

Las autoridades tradicionales continúan preservando el poder político y religioso Todas las noches la comunidad participa en el Onmaked nega (casa del congreso) en

donde discuten analizan y reflexionan sobre los problemas comunitarios guiados por los Saglagaan y Argarmar (autoridades tradicionales)

Usdub ha sido sede de líderes históricos con influencia a nivel comarcal como Nele Kantule (1868 1944) y Olotebiliginya (1896 1972) quien fue Cacique General y luchó junto a Kantule en la Revolución de 1925 Como músico se destacó en Usdub el señor John Archibold quien fue pionero a nivel comarcal en la organización de festivales de danza kuna

La comunidad de Usdub cuenta con una escuela primaria completa, el Ciclo Básico General Nele Kantule además cuenta con una escuela premedia, el Instituto Olotebiliginya Desde hace unos años funciona una extensión universitaria de la Universidad de Panamá que imparte carreras de Educación y Turismo

Muchas familias tienen acceso al Internet y la mayoría tienen aparatos de teléfono celular para comunicarse con sus familiares en la ciudad Hay un incremento de profesionales y técnicos en la comunidad

En el ámbito musical Usdub lleva más de medio siglo promoviendo la formación de grupos que ejecutan el kammu burui con agrupaciones de trayectoria y reconocimiento a nivel comarcal Saglas como Olomayli y Olotebiliginya apoyaron el desarrollo de las agrupaciones musicales

En la comunidad vecina de Ogobsucun, también se han preservado las agrupaciones musicales cuyos directores tienen un amplio conocimiento acerca del instrumento y las piezas musicales

Tanto en Usdub y Ogobsucun encontramos espacios y puntos donde se ensayan la ejecución de los instrumentos. Las agrupaciones cuentan con una buena organización bajo el liderazgo de los directores.

2.2 Tipo de estudio

Esta investigación se basa en la experiencia de vida de un pueblo como lo es el Kuna, la cotidianidad de su gente, la experiencia no conceptualizada o categorizada, por lo cual resulta un estudio de tipo fenomenológico-etnometodológico.

En un sentido general, por fenomenología se entiende la escuela de pensamiento o corriente filosófica creada por E. Husserl (1859-1938) en la primera mitad del siglo XX.

Dentro de la investigación cualitativa, el método fenomenológico se orienta al abordaje de la realidad partiendo del marco de referencia interno del individuo. Este marco, según Rogers (1959/1978), es el mundo subjetivo del hombre conformado por todo el campo de experiencias, percepciones y recuerdos al que un individuo puede tener acceso en un momento dado.

Precisamente, el método fenomenológico busca la comprensión del mundo vital del hombre mediante una interpretación totalitaria de las situaciones cotidianas vista desde ese marco de referencia interno.

La fenomenología procura explicar los significados en los que estamos inmersos en nuestra vida cotidiana.

La etnometodología, por su parte intenta estudiar los fenómenos sociales incorporados a nuestros discursos y a nuestras acciones a través del análisis de las actividades humanas

2.3 Sujeto y objeto de estudio

Estos fueron

- 1 Musicos consagrados de las comunidades de Usdub y Ogobsucun
- 2 Grupos de danza de las principales comunidades de Kuna Yala y de la ciudad.
- 3 Maestros de la tradición oral Kuna, es decir los saglas y argargan
- 4 Autoridades tradicionales kunas
- 5 Comunidad de Usdub y Ogobsucun

2.4 Tipos de muestra

El universo de estudio estuvo integrado por las comunidades de Usdub y Ogobsucun. La delimitación de la muestra responde a los principios de la metodología cualitativa. Se seleccionaron estas dos poblaciones por ser las más representativas por ser lugares de trayectoria en la difusión de la música kuna. Dentro de la población se seleccionaron los informantes claves basándose en su prestigio y reconocimiento en las comunidades.

Las personas elegidas como informantes claves fueron las siguientes

Cuadro N 1

Lista de personajes elegidas como informantes

NOMBRE	COMUNIDAD	OCUPACIÓN O CARGO
John Archibold	Usdub	Maestro y director de la danza
José Garay	Usdub	Maestro y director de la danza
Tonilda Archibold	Usdub	Danzarina y ejecuta kammu
Franky Evans	Usdub	Danzarin y ejecuta kammu
Layda Díaz	Usdub	Danzarina y ejecuta kammu
Evodio Morales	Usdub	Dirige danza actualmente
Hercilio Morales	Usdub	Miembro de la danza
Leodomiro Paredes	Usdub	Sagla
Tomás De león	Usdub	Sagla
Jesus Smith Kantule	Usdub	Historiador
Filemón Herrera	Usdub	Historiador
Héctor Smith	Ogobsucun	Sagla
Ezequiel Boyd	Ogobsucun	Miembro de la danza
Roque Alba	Ogobsucun	Miembro de la danza
Jonathan Pérez	Ogobsucun	Sagla de Ogobsucun
Danilo Herrera	Ogobsucun	Maestro y director de la danza
Dayra Duque	Ailigandi	Danzarina y ejecutante
Simeón Brown	Gardi Sugdub	Profesor de Historia

2.5 Instrumentos de recolección de datos

La recopilación del material se hizo mediante observación directa de campo. La idea es presenciar y escuchar en vivo la ejecución del instrumento asistiendo a diversos eventos como ensayos, presentaciones y festivales de danzas donde las agrupaciones musicales kunas comparten escenario.

Tradicionalmente, cada maestro ensaya diariamente con sus discípulos los temas clásicos para futuras presentaciones en público.

Al terminar los ensayos se comentó con los músicos la pieza ejecutada para conocer su historia. Si era necesario se realizaba una entrevista abierta con el director o el líder de los músicos.

Se evitó en todo momento recurrir a la grabadora digital porque se pretendió que todo fuera espontáneo y no forzado. Solo cuando se trataba de historias de vida se recurrió a la grabadora.

Se han reconstruido historias de vida de dos destacados músicos y directores de agrupaciones musicales. Se trata de las historias de vida del señor Jose Garay de 76 años de edad y de Danilo Herrera de 65 años. Estos relatos nos permitieron obtener información acerca del desarrollo histórico de la música de kammu burui.

Además asistí a las sesiones de la casa del congreso para escuchar los relatos de los saglas sobre los héroes míticos que conforman la Historia Sagrada kuna. Estas

narraciones aportarán información valiosa para desarrollar los aspectos etnográficos del proyecto de investigación

A través de estas sesiones (ensayos y presentaciones) se pudo levantar una lista de temas para su transcripción. Como material de apoyo se grabaron partes de los ensayos y presentaciones públicas.

Se realizaron entrevistas a personas con conocimiento de las melodías del *kammu burui*.

El relato de las experiencias personales de los músicos kunas es importante para complementar la investigación. Con ese propósito se programaron entrevistas con músicos que viven en la comarca y en la ciudad para conocer experiencias en torno a las piezas recopiladas del *kammu burui* cuento en parte con mi propia memoria. Puesto que mis padres durante mucho tiempo han venido practicando esta actividad, como director de danzas y desde niña mi padre me involucró en su agrupación musical.

En las entrevistas que se realizaron se formularon las siguientes preguntas:

- 1 ¿Cómo fue el proceso de aprendizaje de la ejecución del *kammu burui*?
- 2 ¿Cuáles son las reglas básicas para pertenecer a un grupo musical?
- 3 ¿Con qué periodicidad se ensaya y en qué momento?
- 4 ¿Cómo se obtienen los instrumentos?
- 5 ¿Cuál es tu trayectoria dentro de la música kuna?
- 6 ¿Cuáles son las piezas clásicas de su repertorio?

- 7 **Qué representa la musica para la comunidad kuna?**
- 8 **¿Qué opinas sobre la transcripción de la musica kuna?**
- 9 **¿Cómo se puede preservar la musica kuna?**
- 10 **¿Cómo valoras la musica kuna en la actualidad?**

3 CAPÍTULO

MARCO TEÓRICO REFERENCIAL

3 1 La historia y desarrollo de la música kuna

Los kunas declaran que tienen su propia religión conocida como Ibeorgun de manera que las demás formas de fe que se practican en la Comarca son foráneas es decir son religiones aparecidas tardíamente en kuna Yala (Wagua 1994 p 6)

Ibeorgun es el nombre de un profeta que según la tradición oral fue quien educó organizó y sentó las bases de la cultura kuna

Tradicionalmente la historia kuna es narrada por los saglas (guías espirituales de las comunidades kunas) y los argarmar (intérpretes de los cantos sagrados en los congresos de las comunidades) Ellos se especializan en el conocimiento profundo de los grandes personajes de la historia sagrada kuna

Todas estas historias son narradas en lengua kuna, interpretadas y actualizadas por los mismos saglamar y argamar en los congresos de las comunidades Posteriormente estas historias son transcritas y traducidas al español por los investigadores Precisamente es lo que se realizará en esta investigación

3 1 1 Fundamentos del arte y la cultura kuna

La fuente principal de la historia kuna está en la memoria colectiva de su gente que ha sido custodiada y conservada celosamente por sus sabios los saglagan, a través de sus cantos tradicionales y los argarmar

Los kunas organizan el mundo alrededor de los significados de sus relatos míticos. Para los Kunas sus mitos no son invenciones ni ficciones sino una forma cifrada de contar la verdad.

La relación que los kunas mantienen con su entorno es especialmente controlada por la lengua y el habla. El dule nunca para de hablar constantemente interactúa con los demás a través del diálogo, el canto, los cuentos, las formas de habla, los relatos, los consejos, las bromas y en aquellos espacios rituales como el tratamiento de las enfermedades. Desde muy temprano en la mañana, durante sus actividades y hasta antes de dormirse, la comunicación juega un papel importante. Los Kunas creen que la conversación es natural y apropiada en casi todas las situaciones y que esta es la manera lógica de lograr que las cosas se hagan (Sherzer 1992 p. 255).

Para los kunas el mundo es bueno y significativo porque es sagrado ya que procede de Baba y de Nana (los conocedores, el Gran Padre y la Gran Madre). De hecho los sucesos que se desarrollaron en los tiempos míticos son religiosos en el sentido de que conforman una historia paradigmática que el kuna debe imitar para asegurar la continuidad del mundo, la vida y la sociedad.

De acuerdo con la cosmovisión kuna, el universo se compone de ocho niveles o capas. Hay cuatro niveles debajo de la tierra y cuatro arriba. En la mitad de estos ocho niveles se encuentra el ser humano. Los espíritus, ya sean benignos o malignos, habitan en diferentes capas.

Nabguana es el sitio donde habitan todos los seres los humanos y los no humanos Es el producto del Gran Padre Bab Dummad y la Gran Madre Nan Dummad. El 'Gran Padre aconsejó a sus espíritus para que defendieran la vida y el alma de los kunas

Cada pueblo o comunidad kuna cuenta con un congreso local llamado Onmaked Nega En el participan diariamente todos los comuneros Es el espacio de debate y toma de decisiones sobre los problemas locales y es a la vez el sitio de las celebraciones religiosas de manifestación de fe

Los congresos locales actúan bajo la guía de una autoridad llamado Sagla. La función principal del Sagla es la enseñanza del Bab Igar que etimológicamente significa Bab-Padre o ser supremo Igar Tratados Su traducción literaria sería Sistemas de Tratados sobre Bab Dumad Para que se ajuste a su significado real se puede decir que Bab Igar es un conjunto de narraciones históricas de la cultura kuna (Garay 1995)

Los Saylas cantan a diario un fragmento de estos relatos a la comunidad reunida en el Onmaked Nega Todos estos cantos sagrados y otros cantos existentes son música oral que se transmite de generación en generación por las diferentes personas conocedoras de estos cantos

3 1.2 Breve relación acerca del origen del surgimiento de los instrumentos kunas

Todos los pueblos del mundo fundamentan sus orígenes en mitos y leyendas. Así el pueblo kuna relata los hechos legendarios de su prehistoria según sus propias creencias y tradiciones (Garay 1995)

Las personas que entrevisté pasaron a mejor vida, fallecieron. En sus días fueron destacados maestros de la tradición oral kuna. Tuve la fortuna de recibir de primera mano sus conocimientos acerca de la música kuna. Fueron siempre receptivos conmigo y había también simpatía de ellos hacia mí, porque era yo en ese momento una de las pocas jóvenes interesadas en saber a fondo sobre el desarrollo musical de los kunas. Los maestros consultados estaban convencidos de que me dejaban sus palabras para que perduraran más allá de sus vidas individuales. Sin duda, estaban preocupados por mantener vivos los conocimientos ancestrales a través de las generaciones.

Nuestros entrevistados fueron

- 1 Manuel Smith. Este prestigioso sagla fue discípulo de Horacio Méndez. Ambos ocuparon el cargo de sagladummad en el Congreso de la Cultura Kuna, máxima autoridad espiritual y cultural de kunayar.
- 2 Miguel De León. Fue un consagrado intérprete de la tradición oral kuna (argardummad).
- 3 Manuel Roy. Fue un destacado ritualista y conocedor de los instrumentos musicales kuna (Kandur).

El sagla Manuel Smith empezó su relato con estas palabras Yoedshe dibaie ansorba be soidí gudo-ie babagan gaia burba obesmalad ie Dad Ibeorgun sunmaisadye andi bemar idu nadshun dibaie uegui dad uarguendi Manuel Smith anga soisa nadye be annug obardí gudoie onmagued neguinnie yo mimmi gannga aniddodí gudoye

Algun día no muy lejano cuando me muera, quiero que cuenten las historias sagradas que les voy a dejar son para las futuras generaciones que ellos sepan que un día el abuelo Manuel Smith quiso dejarles esta voz para que puedan escuchar las grandes historias de manera que siempre se acuerden de mí y de las palabras que nos ha legado Ibeorgun

Al hablar sobre el origen de la musica kuna, me interesa resaltar el surgimiento de la danza y los instrumentos kunas así como sus personajes y cómo fue desarrollándose hasta nuestros días

3 1 2 1 Mitos y leyendas (Ibeorgun y sus relatos sobre Dad Ibe)

De acuerdo con los Saglamar hubo una época de esplendor en la que se desarrollaron las grandes disciplinas de los conocimientos kunas Entonces los afamados ancianos vivían en un lugar llamado Sugnur diuar en donde bajaron eminentes personalidades conocedoras de diferentes campos Entre otros se destacaban Dad Duque Dad Yala, Dad Mague Dad Neba, Dad Nakuikahiler Dad Ursichiler y Dad Iguakunapiler (Dad quiere decir abuelo)

Cuenta la historia que Baba (ser supremo) envió a Ibeorgun a esta tierra conocida como Abia Yala para enseñar las historias sagradas con el propósito de que todos puedan vivir en armonía entre hermanos

En efecto Ibeorgun apareció un día en la aldea. Antes de su llegada se escucharon hondos alaridos. Eran gritos de una persona que venía por el río acercándose. Así apareció Ibeorgun quien traía consigo Sianar (bracero), Naa (maraca) y kammu (flauta).

Ibeorgun se dirigió a la aldea diciendo: "Ustedes son buenas personas con nobles sentimientos, gente pacífica y de buen corazón". Ibeorgun saludó a todos pero nadie supo responderle. Entonces el mismo empezó a enseñar a los ancianos las diferentes formas de saludar.

Orgun era una persona con vastos conocimientos sobre las historias de la vida, de lo que pasó y de lo que vendrá. Precisamente su misión era dejar la sabiduría y los conocimientos a la aldea. Él decía que había llegado para dar a conocer los Igargan (los tratados) de manera que todos conozcan el origen de la historia Kuna.

Ibeorgun enseñó por dónde venían los abuelos y para qué estamos en la tierra. Él decía: "He venido de un lugar llamado Moegan Diuar (río de zapallo) y ¿saben por qué se llama así? Porque en un tiempo no muy lejano nuestros hijos se van a multiplicar y se extenderán como las hojas del zapallo".

Ibeorgun relata que en un lugar llamado Moegandi vivió un joven llamado Mago quien tenía por esposa a Nan Ologuadiryai. Ibeorgun siguió diciendo: "Nosotros somos descendientes de ellos. En ese pueblo nacieron dos niños, un niño y una niña. El niño llevaba por nombre Olonidalipipiler y la niña Kabayai. Ellos eran mellizos y

posteriormente nació un tercer niño al que llamaron Iamagun. Llegaron para cuidar la tierra.

Cuando la madre de las criaturas se murió, ellos fueron acogidos en el hogar de un abuelo llamado Úakua Olosarwiwiginya, un anciano que se dedicaba a proteger muchos niños. Por lo tanto, la infancia de los dos hermanos transcurrió en medio de otros niños, aquellos seres que se comportaban como animales.

A medida que fueron creciendo iban desarrollando sus cualidades de líderes y videntes (neles). Al llegar a la pubertad cambiaron sus nombres. Olomidalipiler asumió el nombre de Olodualigipiler y Kabaryai cambió el suyo por Magiryai. Estas renovaciones de nombre que marcan el paso de la niñez a la adolescencia forman parte de la costumbre kuna.

En un lugar llamado Ibirdidiwar nacieron ocho hermanos con los siguientes nombres: Olowaibipiler o Dad Ibe, Bugasui, Ol Ier, Buudur, Olowikaliler, Sunibeler, Olouailer y Olowaili. Los hermanos contemplaron que sobre la tierra se había desatado el caos: había ciclones, las enfermedades y la muerte. Para enfrentar las fuerzas del mal, Ibeler tomó el camino de los niveles profundos de la tierra. Así, los hermanos fumaron por ocho días y se adentró a los niveles espirituales del universo para recoger las fuerzas que podían ser sus aliados para acabar contra los males. Ibeler confinó a las fuerzas del mal a los niveles inferiores de la tierra. Los ocho hermanos desterraron a los abismos a los que hacían sufrir a la gente.

Ibeogun cuenta que Dad Ibe era un sabio que poseía conocimientos mágicos, dominaba los cuatro elementos de la naturaleza como agua, fuego, aire y sobre todo

tenia conocimiento profundo sobre el reino vegetal cuyos poderes sirven para defender el mundo contra los males o sea nos referimos a la tierra Cuando ellos nacieron ya el mundo estaba en caos las personas eran desobedientes vivían con gente corrupta.

Dad Ibe siguió diciendo – Hermanos ya nada es como antes Baba nos hizo buenos pero nosotros mismos hemos caído en la decadencia, no supimos cuidar las cosas que el Creador puso bajo nuestro custodio personas como Dad Olobibiler han provocado el desastre nosotros somos los últimos enviados tenemos que luchar para recuperar todo lo perdido

En la aldea desaparecían niños adultos jóvenes Entonces Dad Ibe decide organizar una guerra contra los males preocupado por no haber conocido a su madre a la que intentó revivir sin éxito en cuatro ocasiones pero pudieron por un momento contemplar el rostro de su madre que apenas le alcanzó a decir be ¿Qué nos habrá querido decir nuestra madre decían los hermanos?

En un lugar llamado Gosgun, Ibeler empezó a preparar a los hombres y a organizar para la guerra y arrasar con las epidemias que asolaban el lugar Pues allí vivían Naibe guinguidur (serpientes venenosas) agualer guinguidur (piedras con poderes curativos) burua gingidur (tempestades) Ibeler combatió con todos esos males en aquel momento Olodubialiler ya estaba con ellos cuando Ibeler terminó con el Negabsoqued, Olodubiabiler quedó remplazando ya que Dubiabiler era maestro de los tratados para aniquilar con las epidemias Ibeler empezó a llamar los cuatro elementos que conocía El último elemento que llegó para acabar con el desastre fue que aparecieron tres tornados bien grandes para mandar a los enemigos a otro mundo que para los kunas era

enviar a otras dimensiones o capas para no regresar más De esta manera llega a ganar Dad Ibeler con sus hermanos

Después al pasar el tiempo Dad Ibe se da cuenta de que dos o tres personas morían, convoca a los hermanos para encontrar al asesino que está acabando con la vida de las personas Empieza a organizar la fiesta de la chicha, y llama a los aldeanos para que vinieran a divertirse En ese entonces llegaban dos jóvenes que se llamaban Dakaliler eran malos perversos mataban a la gente del pueblo

Dad Ibe y sus hermanos se pintaron la cara de rojo con la hoja de achiote (nisar tutu) de magueb tutu (colorantes de algunas flores) para ahuyentar a los malos Llegaron muchos invitados Dad Ibe para llamar la atención a las personas al entrar a la casa de inna nega (casa de chicha fuerte) empezó a gritar diciendo Je je, jee Ibeler se percató que en un rincón estaban dos jóvenes que evitaban a mirarlo entonces él pensó que eran ellos los causantes de la tragedia.

Luego al estar todos en el recinto Dad Ibeler les dice a los invitados yo seré el primero en tomar la chicha Ibeler empezó a danzar y a gritar todos miraban Antes Ibeler le había dicho a los que repartían la chicha de cómo él quería que le brindara. Entonces el noga daked (el que reparte la chicha) empieza con la danza diciendo ¡Iar iar iar iar iaar sioggo!! Ibeler le contesta Sioggo y empieza a gritar ¡¡yo yo yoooo!! Después los jóvenes malos empezaron a burlarse de él imitando a Ibeler diciéndole _bede golardaed sioggoo Ibeleli (quien es el que grita ¡sioggo! Ibeleli) bede gormakardaed Yoooo ibeleli (Quien es el que gritaba yooo Ibeleli)

Pasaron horas cuando Ibeler al terminar se para en la puerta y le dice a la gente
¡Salgan todos la fiesta ya se acabó vayan para sus casas! Todos salieron, solo
quedaron estos dos jóvenes malos Dad Ibe empieza a decir _ ¿Cómo hacer para que
ellos salgan y se vayan? Entonces Ibeler se quita de la puerta y puso a otras personas en
su lugar

Luego las dos personas se alejan de la aldea para ir a sus aposentos le dice Ibeler a
Bugsu Te toca perseguir y averigua de dónde vienen Luego Bugsu al darse cuenta
de que ellos vivían en una cueva donde hay piedras grandes le dio un flechazo y mata a
los dos

Cuenta Ibeorgun a los moradores “Es así como la gente vivía, con temor es así que
los abuelos acabaron con la maldad utilizando la chicha fuerte para atrapar a los malos
espíritus

Tad Ibe despues celebró una gran fiesta para su hermana Olowaili por el triunfo que
tuvieron Empezaron a recoger alimentos diferentes pescados animales para la
celebración

En el pueblo kuna, cada vez que se realice una fiesta siempre va acompañada con
Inna (caña fermentada) para la diversión de los moradores y eso es parte de la costumbre
del pueblo kuna

Pasaron años Dad Ibe le dice a Dad Urgunaliler ¡Celebremos la fiesta para su
hija, usted es el que le va cantar! Urgunaliler le contesta ¿Cómo yo voy a cantar si
no se cómo? Y este le contesta – No se preocupe le vamos a enseñar sobre kandur igar

además ya usted debe saber ya que ha recorrido tantos años y ya sabe sobre la vida, cómo es que no lo va saber' Luego Dad Urganaliler accedió

Dad Ibe empieza a enseñar sobre diferentes tipos de cantos pero le enseña el Ibe kandur conformada por catorce cantos (Garay 1995 p 50)

El pueblo empezó con los preparativos de fermentar las chichas pero Dad Ibe le fue poniendo nombre a cada kabir (jugo de caña dulce o banano maduro fermentado) que son ocho Ioluna mete Gubana mete Duksikali mete Iguaba mete Nakina mete y así fue mencionando Después de pasar doce días empezaron a probar y todavía existían entre ellos personas salvajes y juntos festejaron

Para que las fiestas fueran mas divertidas empezaron a elaborar los instrumentos musicales como gammu suid, dolo suara, tede gala, koke kankı o kammu burui supe kuli mula gala gorgui gala, nasis En kuligun diwar empezaron a practicar la danza imitando a los animales y a los pájaros Estas danzas actualmente son bailadas en algunos pueblos cuando celebran ceremonia de pubertad para la niña.

Continuando con la historia despues de pasar doce días empezaron a probar la chicha Segun los historiadores kunas Madun inna(chicha de guineo fermentada) fue la primera en crearse Entre tanto Dad Ibe empezó a llamar a los comuneros para probar y brindar la chicha diciéndoles 'Varones, somos cultivadores de la madre tierra, conocedores de las montañas brindemos por ella' Todos los aldeanos presenciaban a Dad Ibe él empezó a gritar todos se asustaron del grnto que pegó Y por ultimo llegó donde las mujeres para brindar con ellas

De esta manera, sostiene los kunas apareció en koskuna las formas de diversión al aire libre los instrumentos musicales y la danza con sus diversos bailes como las palmadas (bicha godchaed) naga sui saed (estirando los pies) nono yol le saed (moviendo la cabeza) usu yae (baile de ñeque) De este modo la musica y la danza fueron desarrolladas en su máxima esplendor

Así Ibeler encerró a los causantes del mal en el fondo de la tierra Ibeorgun por su parte dejó a los kunas los tratados las historias y las normas de convivencia

3 2 Aspectos generales de la música kuna

La musica es un aspecto relevante en la cultura kuna en la medida en que constituye una forma eficaz de dar a conocer los conocimientos Segun la tradición oral, los instrumentos musicales fueron dejados o legados por Ibeorgun un personaje extraordinario considerado como el educador y organizador de la vida comunitaria kuna.

Ibeorgun delego a los conocedores de la disciplina para que acompañaran los ritos de iniciación de las mujeres Así mismo los kunas aprendieron profundamente el trinar y el danzar de las diferentes especies de aves descifraron el significado del quejido de los animales el borboteo de los riachuelos y los chirridos de los grillos

Para los kunas la musica puede servir como una fórmula para curar enfermedades ya que permite alejar las fuerzas de los espíritus que pretenden atacar a los individuos y a la comunidad En ese sentido la musica puede considerarse como el fruto del intercambio entre el mundo humano de los kunas y la naturaleza.

La casa central de los kunas (onmaked nega) es un sitio para cantar las historias ancestrales. Este tipo de cantos permiten viajar constantemente del pasado al presente tratando de vincular las hazañas y habilidades al comportamiento que deben seguir las personas.

Entre los principales instrumentos musicales que Ibeorgun legó a los kunas se pueden mencionar gammu suit, ded nono y las maracas. Son instrumentos utilizados en la ceremonia de iniciación. En la actualidad, estos instrumentos se conservan y se utilizan en los ritos sagrados.

En la segunda mitad del siglo XX, estos instrumentos ancestrales fueron retomados por los grupos musicales que emergieron en las comunidades kunas con modos de creación y ejecución asequibles a todos. En este periodo aparecieron individuos con liderazgo en las comunidades quienes tomaron iniciativas por impulsar proyectos musicales que nunca antes había tenido lugar en las islas. Una generación de jóvenes, muchos de ellos con formación escolar, buscaron su propio espacio para ejecutar un instrumento que se hizo muy popular entre los kunas: el kammu burui.

Estos grupos musicales marcaron una diferencia radical con las formas tradicionales de la música kuna más vinculada a espacios sagrados y rituales. Sin duda, hubo un salto cualitativo de la música ritual a la música festiva, de la música de los recintos sagrados a la música de la calle.

Para Danilo Herrera, estudioso y activo maestro de la ejecución de la música kuna, las agrupaciones musicales le dieron una nueva presencia, una vistosidad renovada al legado musical. Para historiadores locales, la aparición de los grupos musicales en las

comunidades permitió revalorizar la musica kuna en momentos en que estaba desapareciendo y todo gracias a las inquietudes de la juventud. (F H)

3 2 1 Instrumentos musicales kunas

Los principales instrumentos musicales kunas legados por Ibeorgun son empleados en las ceremonias y fiestas tradicionales dedicadas a la celebración de acontecimientos vitales para la comunidad.

Estos instrumentos musicales con huesos de animales fueron creados rústicamente para la diversión, y son bailados anteriormente en inna nega(casa de chicha) ahora pocas veces son utilizadas porque ya no celebran con frecuencia estas fiestas tradicionales. Porque para realizar estas ceremonias se requería grandes inversiones para la familia.

Antes todos los comuneros aportaban para que la carga fuera menos pesada para la familia que celebraba la fiesta, los jóvenes no se interesaban por sembrar frutas como plátano maíz caña, de donde se sacaba la chicha fermentada para la realización de estos eventos. En ese sentido la cultura kuna ha ido perdiendo poco a poco sus costumbres y tradiciones.

La mayoría de los instrumentos son aerófonos y solo dos son percutidas, clasificación que detallaremos a continuación.

3 2 1 1 Instrumentos hechos con huesos de animales

Gorgui Gala (hueso de pelícano) Instrumento de percusión hecho de hueso de pelícano sujeto por una cuerda para ponerlo en el cuello de los danzantes producen ciertos sonidos secos al golpear entre si para que los ritualistas anuncien su llegada o el inicio de una ceremonia Este instrumento solo se utiliza específicamente para ese evento Vemos la siguiente figura

Figura N 1

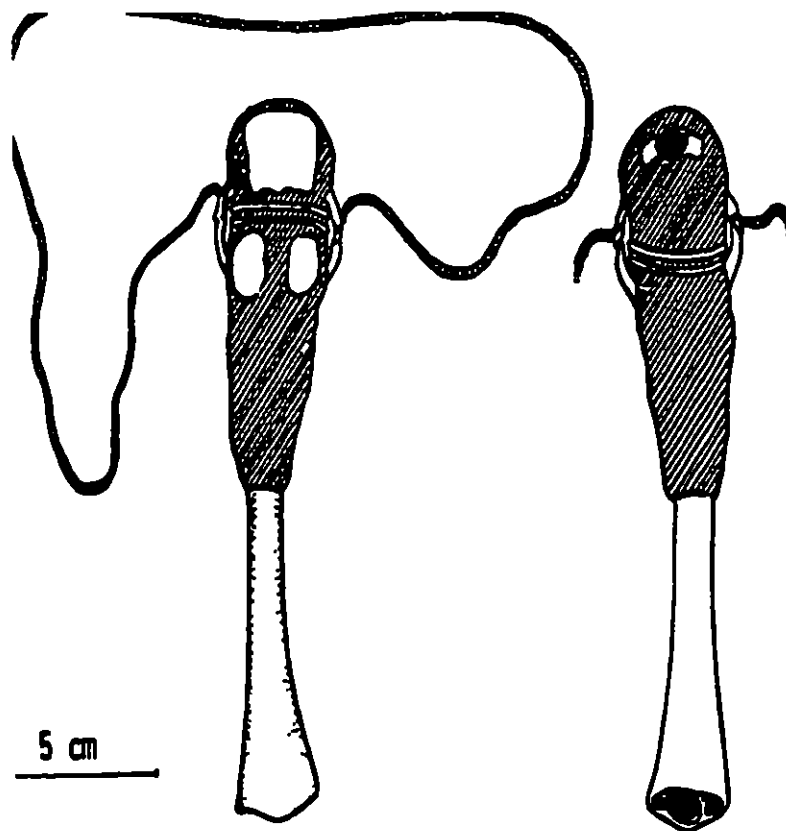
Gorguigala



Ded nono (cráneo de armadillo)

Este instrumento está hecho del cráneo de un armadillo en el extremo superior y en el inferior se conecta con el hueso del mismo animal y le sirve como asidero y debajo de este hay un agujero con el cual se sopla para producir sonidos. Viene en pareja macho y hembra.

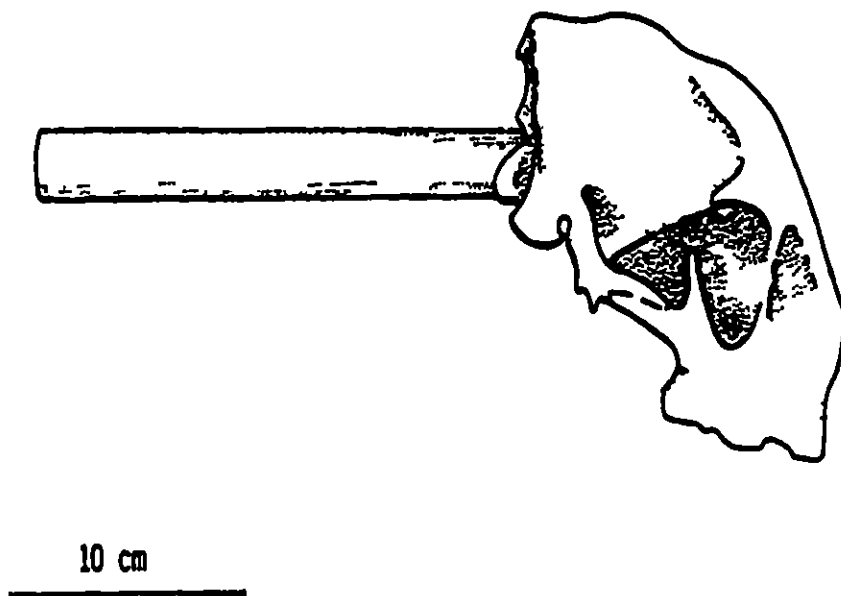
Figura N 2



Achu nono (cráneo de jaguar)

Este es parecido al anterior y se diferencia con el cráneo del animal de sus asideros porque aquí se usa el cráneo del jaguar y el mango está constituido por el hueso de un venado. Solo los grandes cazadores de estos animales pueden manipular este tipo de instrumentos para los demás es tabu. Es ejecutado en la ceremonia de pubertad y sirve para diversión. En la actualidad este instrumento ya no se usa ni se fabrica.

Figura N 3



Wasgala (hueso de venado)

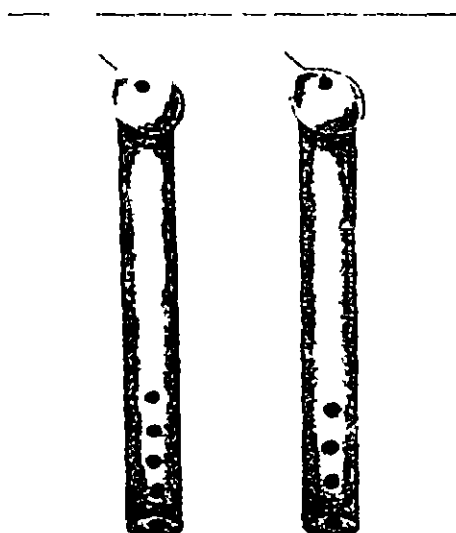
Con este hueso se amarraba la maraca y le sirve como mango. De la misma manera se usa para sostener los instrumentos hechos del cráneo de animales como el venado y el gallinazo. Para emitir el sonido se sopla por el agujero que contiene en la parte inferior del hueso.

3.2.1.2 Instrumentos hechos con bambu

Supe

Instrumento utilizado por los especialistas en ceremonias de pubertad. El macho posee 4 perforaciones en la parte inferior y la hembra tiene 3 agujeros en el extremo inferior.

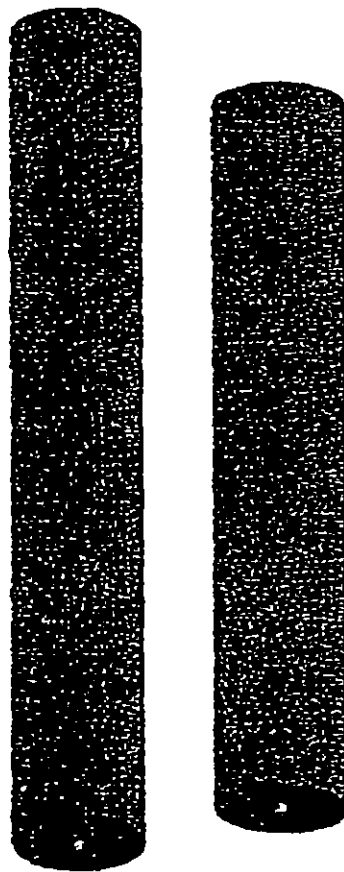
Figura N° 4



Suara

Este instrumento esta hecho de caña y se ejecuta en pareja macho y hembra La hembra puede tener 2 o 4 perforaciones produce un sonido agudo y el macho no tiene orificio y es de sonido grave Este instrumento forma parte de los instrumentos que se emplean en las fiestas sagradas de la comunidad

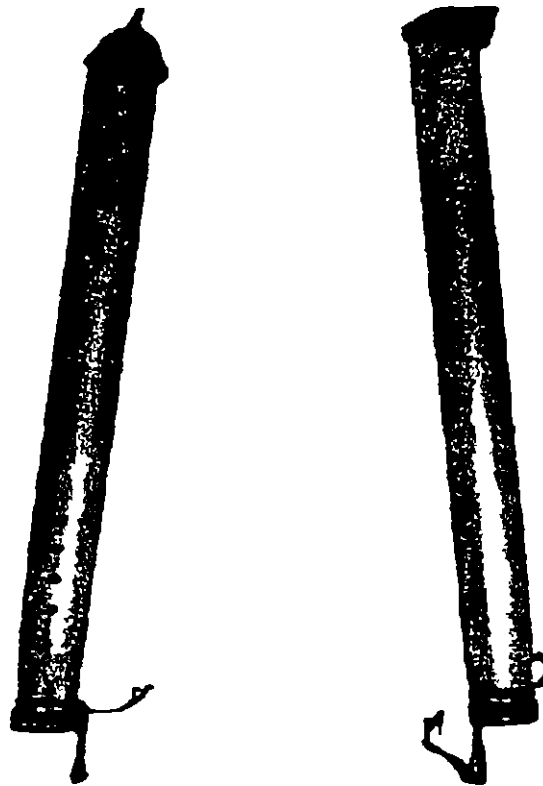
Figura N° 5



Dolo macho y hembra

Instrumento de cana hueca, cerrada en el extremo superior con una bola de cera en la que penetra una especie de boquilla hecha con un tubo de pluma de ave se presentan en pareja. El macho tiene una abertura en la parte superior y 4 agujeros en la inferior. La hembra es más pequeña. Y se emplea en los ritos para indicar momentos especiales.

Figura N 6



Koke

Es un instrumento que se usa para la diversión y entretenimiento. Es de bambú, el macho viene aparejado con dos flautas o solo, la hembra también viene aparejada con tres canutillos abiertos en la parte superior.

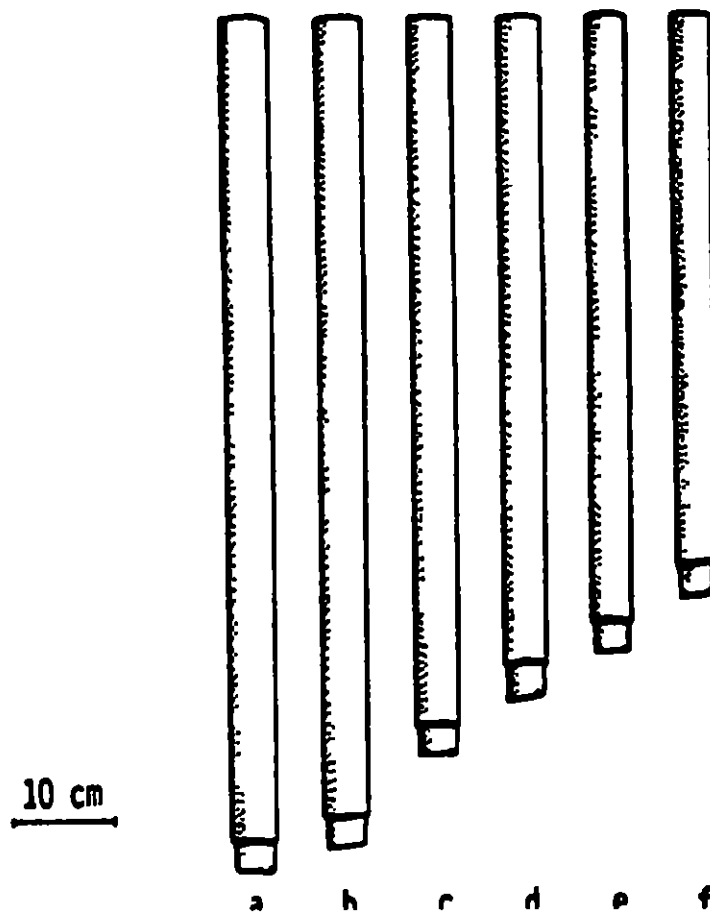
Figura N 7



Kuli

Instrumento hecho de bambu Es ejecutado por los hombres durante las fiestas ceremoniales o cualquier festividad para su esparcimiento Su ejecución lo llevan seis danzarnes en circulos o semicirculos Los seis tubos tienen sonidos muy profundos se tocan en forma de diálogos entre sí

Figura N° 8



Gala bibi

Es una flauta de bambu Hay macho y hembra Tiene cuatro orificios Se ejecuta en los momentos de diversion al final de las ceremonias

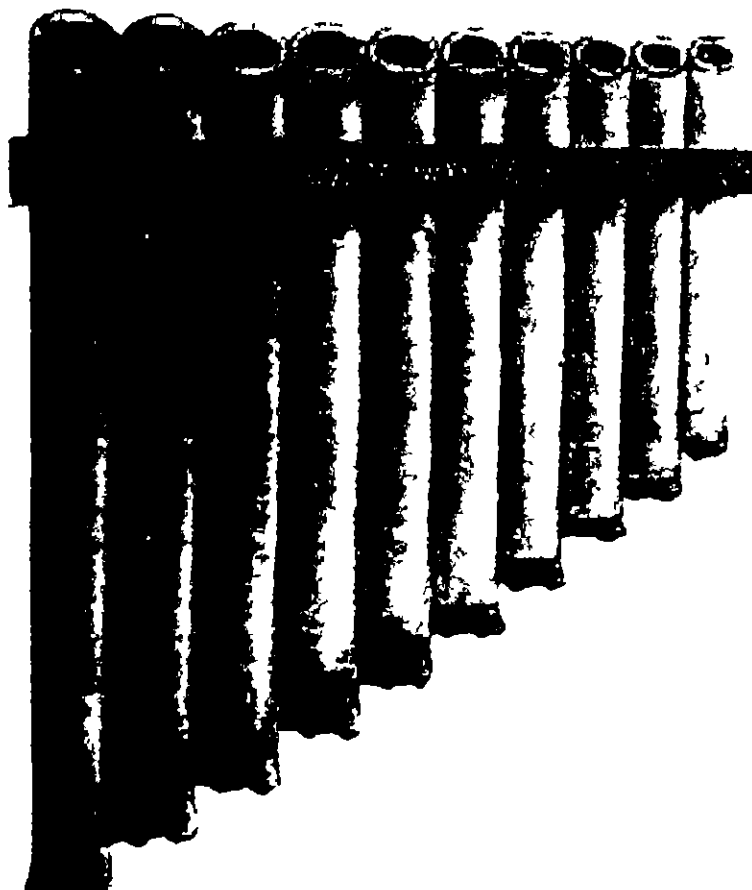
Figura N 9



Gala Iditi

Es un instrumento de cana que viene en pareja, de diferentes tamanos es parecido a la zampona. Emite sonidos melodicos agradables y se emplea tambien para la danza kuna como se puede utilizar para piezas musicales populares

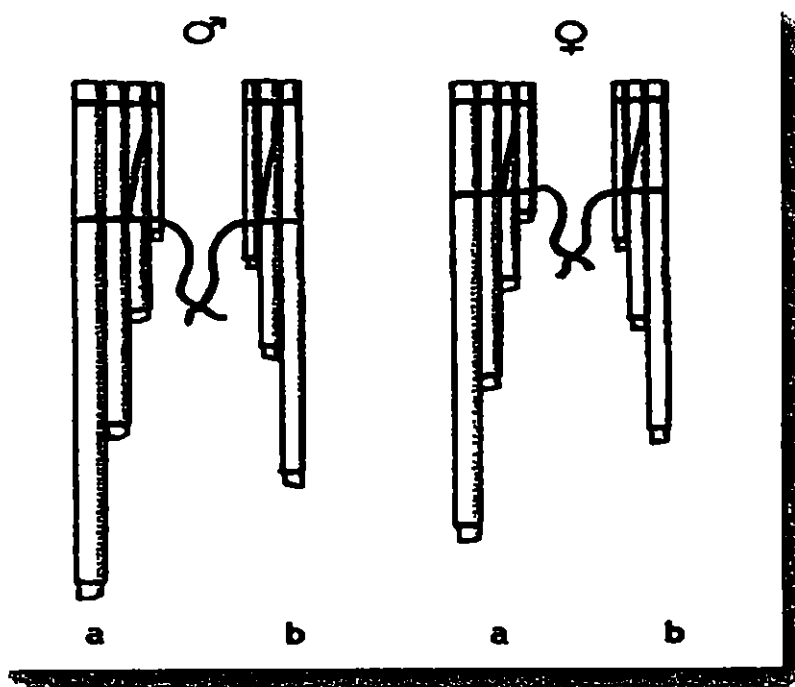
Figura N° 10



Kammu burui

Es un instrumento aerófono hecho de material de caña de bambu de diferentes tamaños conformado por dos grupos que suman siete canutillos para versión macho y otros siete para kammu hembra. La primera hilera de la mano izquierda está formada en cuatro filas y la mano derecha en tres, todas atadas con cuerdas y unidas entre sí. El kammu macho es más largo que el kammu hembra. Este conjunto de instrumento se tocan en forma de diálogo y el tamaño del instrumento depende de la persona que lo elabore, por ende los sonidos de cada instrumento varían.

Figura N 11

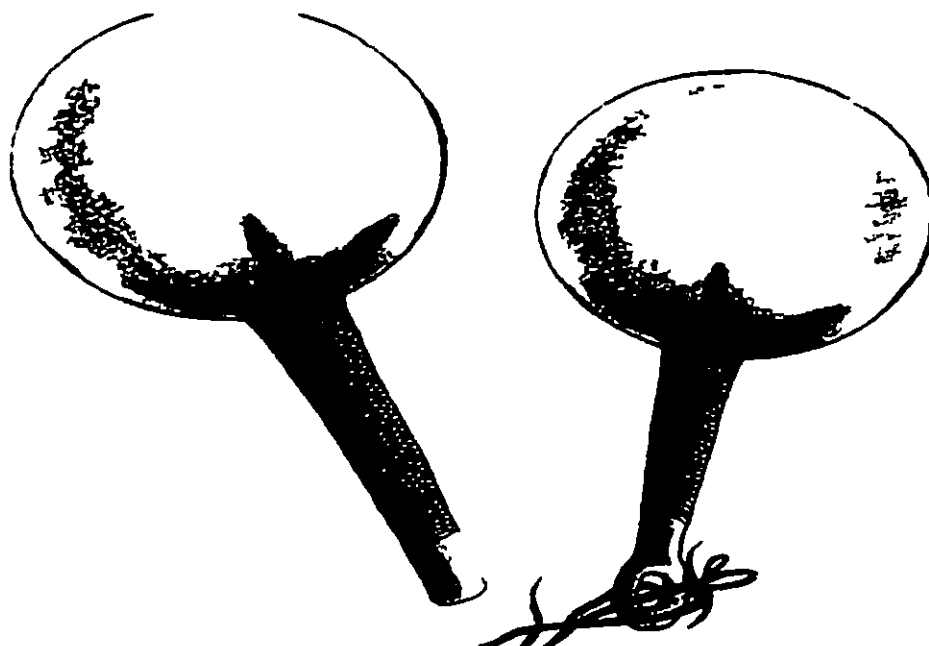


3 2 1.3 Instrumentos hechos con calabaza

Na o Nasis

Es la maraca tradicional Especialmente ejecutada por las mujeres en la danza de nogagope conocido como la danza kuna Es un instrumento hecho de un fruto de calabaza seca En su interior se introducen varias semillas de una planta llamada Nao es sostenida por un mango que la atraviesa y esta cubierta por el hilo de madeja encerada en disposición trenzada producen sonidos al golpearlos contra la pared interna de la esfera. Tambien sirve para acompañar el canto de arrullo

Figura N 12



3.3 Evolución histórica de los conjuntos musicales kunas

La musica kuna, específicamente la del Kammu burui empezó a ganar popularidad y proyección en la segunda mitad del siglo XX impulsada por asociaciones o conjuntos de músicos quienes invirtieron tiempo y recursos por darle un perfil propio a esta expresión. Estas agrupaciones musicales aparecían de manera espontánea en las comunidades incluso sin el respaldo de las autoridades tradicionales locales. Se trataba de un fenómeno relativamente reciente en la historia del pueblo kuna.

El instrumento que se utiliza es el Kammu burui confeccionado por los propios kunas y la maraca, igualmente elaborada localmente. Los instrumentos musicales son ancestrales utilizados tradicionalmente en los ritos sagrados. Pero las melodías son creaciones más recientes producto de la creatividad de los ejecutantes quienes lo han renovado constantemente. Estas piezas fueron progresivamente difundidas a lo largo de toda la comarca, promovidas por individuos con vocación musical. De esta manera, estas melodías son en gran medida obra de gente no especializada. Este instrumento se ejecutaba en los patios de la casa, en las calles, en los muelles y otros espacios más accesibles.

Antiguamente instrumentos musicales como kammu burui se tocaban sentados y sus melodías no eran para bailar, eran un poco rápidas alternando melodías entre sí entre los dos ejecutantes para mostrar la habilidad y las improvisaciones. Instrumentos como koke kuli eran empleados para bailar en las ceremonias sagradas tocados solo por

varones. Luego las agrupaciones musicales le dieron movimiento rompiendo con la tradición. Así fueron surgiendo danzas lo que fue acogido con entusiasmo por los comuneros de las islas de Kuna Yala.

Las agrupaciones se constituían anteriormente por ocho (8) personas: cuatro hombres y cuatro mujeres. Luego al pasar el tiempo los especialistas agregaron cuatro danzantes más completando seis mujeres y seis hombres en total doce personas. De modo que seis varones tocan flautas, seis mujeres tocan maracas. Cualquier persona con interés de aprender podía ingresar y participar en los ensayos siempre que observe buena conducta.

Los conjuntos musicales se organizan para presentarse en las fiestas. En cierta forma se puede decir que es una música hecha para la fiesta, de diversión, y entretenimiento. Los miembros de las agrupaciones se esfuerzan en los ensayos por mejorar y afianzar su estilo y así mostrarse al público como artistas experimentados.

El conjunto musical más antiguo que se conoce es el de la comunidad de Digir, fundada en 1947 (Smith 1984 p. 190).

Digir es considerado como lugar pionero en la formación de las agrupaciones musicales (De León 2007 p. 31). Probablemente en la década del 50 esta forma de llevar la música salió del entorno local de la comunidad de Digir y se extendió hacia un auditorio más amplio donde se impuso y se legitimó.

En 1967 Holloman observó que existían conjuntos musicales en ocho comunidades kunas (Holloman 1969 p 469)

Para 1980 había quince agrupaciones incluyendo las ciudades de Panamá y Colón (Smith op cit)

En Ukupseni también conocido como Playón Chico se destacó la figura de Eduardo González como organizador de las agrupaciones musicales en su comunidad. En Usdub una población de 4 000 habitantes la formación de las agrupaciones musicales data de 1955 dirigida por el señor John Archibold, quien durante muchos años fue formador de nuevas generaciones y figura central de la danza y música kuna.

John Archibold organizó en su propio hogar a sus parientes y formó tres agrupaciones niños jóvenes y mayores.

De acuerdo con el diario personal del Sr José Garay “El Club de danza típica kuna de Usdub fue fundado el 20 de octubre de 1955 en la casa del señor John Archibold con la asistencia de las siguientes personas (Primeros miembros) John Archibold, Director con sus familiares Lidia Archibold, Esther Archibold Aurelio Archibold, Franky Evans con sus dos hijas Leticia Evans y Wuagadiepinguidili Evans Rufino González con su esposa Lidia Patherson y el señor Víctor Manuel González de Nuevo Caimán.

Desde esta fecha, se fue extendiendo el interés por la música kuna en Usdub. La idea de John Archibold fue formar agrupaciones de kammu burui cuando solo existía el grupo kuli. Él fue quien formó el grupo de danza en Usdub. John tenía la habilidad de

crear su propia musica para su grupo su propio estulo fue un gran maestro como musico y dirigiendo danzas Cuando se organizó la danza fue presentada al primer congreso indigenista panameno el 16 de abril de 1956 con la asistencia de las trece personas y bajo el precepto de los sagias Olomaili (sagla tradicional) Olodebiliguinya (Cacique de la Comarca Kuna Yala) Inabegulipi (vocero del pueblo) y el maestro John Archibold.

Después de ser reconocido por las autoridades del pueblo Usdub y del congreso como Grupo de Danza Típica Kuna se abrió la inscripción comenzando con 30 personas al pasar el tiempo llegó a inscribirse a 150 miembros Actualmente sobreviven algunos discípulos de John Archibold, cabe mencionar Barón de Ogobsucun Eleuterio Correa, Sandoval Denis Apolonio Poll y los que sobresalieron como maestros que siguieron formando danzas fueron Jose T Garay y el señor Ezequiel Boyd Frank Evans solo tenia grupo de kuli solo formado por hombres más adelante también formaron grupos de kammu burui pero no duró mucho Por otro lado la agrupación dirigida por Chico Díaz le fue bien y tras su muerte su hija Layda y su esposo Demetrio Prestan siguieron a cargo del grupo

Estas agrupaciones lograron darle un aire festivo a las aldeas Los jóvenes encontraron una nueva manera de divertirse y ocuparse en su tiempo libre

A principios de 1950 Archibold mantuvo un intenso intercambio con las agrupaciones musicales de las demás islas Fruto de estos encuentros fue la celebración de festivales musicales en los cuales cada agrupación se esmeraba por presentar lo mejor de su repertorio De esta manera la musica kuna se consolidó como una expresión

popular del pueblo, respaldado por una red de agrupaciones musicales con sus propias reglas y procedimientos.

En la vecina comunidad de Ogobsucun, las primeras agrupaciones musicales fueron organizadas por los señores Varón Pool y Ezequiel Boyd quienes fueron discípulos de Archibold. Posteriormente, en 1974, el señor Danilo Herrera estableció su propio grupo. Herrera procedía de Arquía, población kuna de la república de Colombia.

Herrera relata que al iniciar su labor de organizar su grupo no tuvo la aprobación de las autoridades. “No me vieron con buenos ojos los saglas, pero al final la gente me respaldó de manera que tuvieron que aceptar” (D. H).

Actualmente, Danilo Herrera está radicado en la ciudad de Panamá y se dedica a la enseñanza y promoción de la música kuna en los eventos culturales tanto a nivel nacional como internacional.

En la visita que se hizo en los últimos años (2011) comentan que solo quedan grupos nuevos: un grupo en Usdub llamado Grupo Denis, dos en Ogonsucun uno de Barón y otro del hermano de Danilo Herrera. Según nos cuentan nuestros entrevistados: ya nada es igual puesto que los integrantes del grupo no asisten como antes por falta de tiempo y las ocupaciones. Algunos han emigrado a la ciudad en busca de un trabajo. De esa manera, poco a poco irá desapareciendo las agrupaciones.

A partir de la formación de las agrupaciones la música kuna trascendió a nivel nacional e internacional al tener participación en los encuentros folclóricos a nivel de las provincias de Panamá y en los demás países

3.3.1 La enseñanza y ejecución de kammu burui

Todas las formas de enseñanza en particular la de la música dentro de la cultura kuna, está basada en la oralidad. El aprendizaje musical se logra mediante el ensayo y error siguiendo o imitando los procedimientos del maestro. Este maestro es una persona con trayectoria y liderazgo en la comunidad.

Ingresar a un grupo exige disciplina, una sensibilidad auditiva y buena retentiva. En términos generales, los kunas tradicionalmente aprenden extensos textos valiéndose únicamente de la memoria, escuchando atentamente a su maestro.

Para los que han pasado por ese proceso de aprendizaje señalan que con frecuencia es difícil dominar los instrumentos. Un joven que empieza a aprender la ejecución del instrumento puede sufrir mareos y quedarse sin aire. Ante estas circunstancias, el aprendiz puede recurrir a la medicina tradicional. Uno de nuestros informantes nos relata:

A los 15 años empecé a practicar la ejecución de gammu burui imitando a un maestro pero me resultaba difícil ya que no lograba seguir a su instructor y por ende era difícil seguir el ritmo. Entonces, el maestro me sugirió que bebiera todos los días durante una

semana el agua recogida en los tubos de la flauta. Además me recomendó que colgara los instrumentos en los extremos de la hamaca donde yo dormía. Como yo quería aprender y creía en mi maestro seguí las indicaciones y los resultados fueron diferentes. Empecé a tener un dominio absoluto de los instrumentos, incluso llegué hasta sonar con los instrumentos musicales en plena ejecución así pude aprender rápido.¹

Otro informante nos relató que aprendió a tocar los instrumentos musicales en sueños y pudo ser un experto en el tema. Llegué a conocer en sueños instrumentos musicales que no había conocido antes.² Este informante también recurrió a la medicina, con baños frecuentes y brebajes.

En términos generales la ejecución de los instrumentos se aprende mediante una constante práctica donde la presencia del maestro es fundamental. Esta enseñanza generalmente resulta efectiva en el entorno familiar entre padres e hijos.

En la actualidad para la enseñanza de la música kuna se suelen emplear pistas grabadas en cintas magnetofónicas o en DVD que permite observar virtualmente la ejecución de los instrumentos. Esta técnica permite que los niños kunas, especialmente aquellos nacidos en áreas urbanas puedan aprender a danzar.

Hoy existen grupos de especialistas en kammu burui dedicados a la enseñanza de este instrumento con lo cual se ha logrado consolidar esta forma musical tanto a nivel comarcal como nacional.

¹ Morales Hercilio, entrevistado en la comunidad de Usdub el día cinco de agosto de 2012.

² Herrera Danilo, entrevista realizada en la Comunidad de Usdub el día 3 de enero de 2012.

El kammu burui es un instrumento que suena al soplar a través de cada tubo con los labios del ejecutante en contacto con el borde del extremo abierto del tubo como se puede observar en la ilustración siguiente. Para los ejecutantes, la forma de sentarse no tiene mucha importancia, porque sus maestros nunca tomaron en cuenta la postura por carecer de la metodología de enseñanza, sin embargo la posición de las dos personas al ejecutar el instrumento se sientan frente a frente mirando entre ellos fijamente para poder seguir al que está llevando la melodía.

Desde mi punto de vista hago una observación sobre la postura de los dos ejecutantes de la siguiente manera.

- La forma correcta de sentarse debería ser como está la mujer erguida, los codos libres para poder mover la flauta sin problema.
- La forma incorrecta es lo contrario de lo mencionado anteriormente, como se puede observar en el hombre. Sin embargo la forma de sostener la flauta va depender del ejecutante como le sea más cómodo puede ser las dos manos juntas sosteniendo el kammu o una mano arriba la otra abajo como se observa en la ilustración.

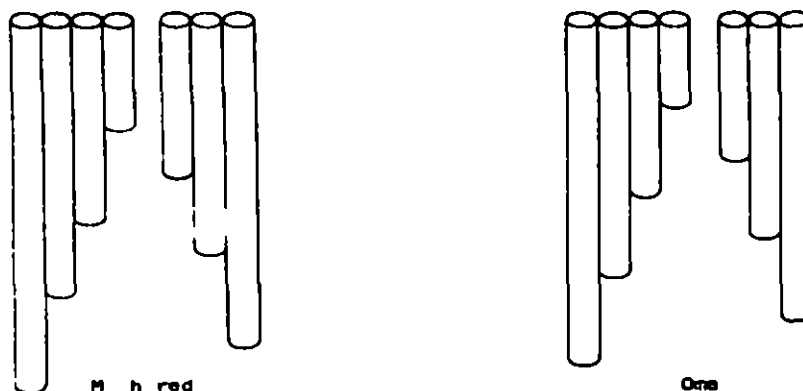
Foto N° 1

Forma de ejecutar el kammu burui



Figura N 13

Nombre de los tubos macho y hembra



En el kammu burui tanto macho y hembra (machered, ome) los tubos tienen el mismo nombre. Estos son los siguientes:

- El juego de cuatro tubos se llaman baggueduad
- El juego de tres tubos se llama báguad

Cuando los músicos van a enseñar a sus estudiantes enseñan señalando con los nombres de los tubos a continuación tenemos los siguientes nombres:

- a El tubo largo de cuatro juegos se llama baggueduad dummad
- b El tubo que le sigue al tubo largo se llama baggueduad dummad yarbaliid
- c El tercer tubo que está al lado del tubo chico se llama baggueduad bibbiguad yarbaliid
- d El tubo chico de cuatro juegos se llama baggueduad bibbiguad
- e El tubo chico de tres juegos se llama báguad bibbiguad
- f El tubo que le sigue al tubo largo se llama bággueduad dummad yarbaliid.
- g El tubo largo de tres juegos se llama baguad dummad

3.3 1 1 La danza kuna en Usdub

En el pueblo de Usdub cuando la danza comenzó a surgir el ensayo se realizaba en el patio de la casa del director John Archibold Se llenaba de publico tanto chicos como grandes el director de la danza mostraba una personalidad de mando llevaba siempre un pito para llamar la atención cuando iba comenzar la práctica, enseñaba tanto a los hombres como a las mujeres acerca de cómo bailar y cómo sostener la maraca.

La danza era bailada siguiendo el estilo de vals meciéndose de la derecha a la izquierda y los hombros bajaban de acuerdo con el movimiento del cuerpo y de la musica todos bailaban de manera uniforme En la actualidad se baila en forma de giro es decir medio giro de derecha a izquierda

Este cambio se produjo porque ya no habia ningun grupo que practicara motivado por una competencia o concurso tal como se acostumbraba antes desde las tres de la tarde hasta las siete de la noche terminaba o un poco más bailaban con entusiasmo porque siempre se escogía a la mejor bailarina que la llamaban estrella Ahora ya no realizan giras de convivencia entre pueblos por falta de personas capaces de dirigir el grupo ahora solo son miembros del grupo y en cada grupo hay alguien que dirige pero sin liderazgo

Antes la persona que dirigía el grupo era respetada y conocida en diferentes islas por sus conocimientos y ahora ya no tienen esa iniciativa de sacar otra pieza ni coreografia como lo hacian los directores anteriores Todo ha cambiado el baile y la

forma de ejecutar la melodía y falta de disciplina de parte del grupo Sin embargo sería interesante investigar si en otras islas todavía existen grupos bien organizados

En el viaje a Usdub solo se encontró tres grupos que practicaban antes de las festividades Tuve que ir a la casa del señor Ebodio Morales de Ogobsucun Usdub quien es el encargado de uno de los grupos Le pedí que danzara para mí para tomar fotos él reunió a las personas para organizar al grupo Fue un sábado cuando dos grupos llegaron del mismo pueblo uno era el grupo de Barón otro era el de Danilo Herrera, el hermano menor quien es el encargado ese grupo de danzas

En la entrevista realizada, el señor Ebodio comentó que no practicaban con frecuencia, ya que todos tenían sus compromisos los pocos días que tomaban para ensayar era antes de las festividades Ellos pensaban unir los dos grupos existentes por falta de personas que ejecuten la flauta Algunos de los participantes varones se habían ido hacia Panama en busca de trabajo por lo tanto se había quedado sin gente

Pude observar que el grupo del señor Ebodio todavía conservaba las danzas del señor Archibold para no perder el estilo del baile según me cuenta él y lo seguirán practicando En las siguientes ilustraciones se aprecian a los dos grupos danzantes que practicaban alternando la pieza musical que querían ensayar De esa manera, los dos grupos pudieron llegar a completar sus danzarnes

Foto N 2

Posición N 1 de la danza



Foto N°3

Posición N°2 de la danza



3.3.2. Perfil profesional del músico kuna

Los conocedores de diversos tratados kunas no son elegidos por la comunidad para que se encarguen explícitamente de un grupo de alumnos. El magisterio como tal suele ser una victoria que se logra día a día a través de manifestaciones concretas de dominio de un campo determinado como puede ser la música. Tener a alguien a quien guiar y enseñar más que una profesión delegada, viene a ser un fruto o consecuencia del prestigio. Tener un alumno o un grupo de alumnos es tener prestigio ante la comunidad.

En el caso de los músicos kunas, se requiere una larga trayectoria de participación en la formación de los conjuntos musicales y más que nada una sensibilidad musical. Se puede destacar que en el músico kuna hay un predominio de la memoria y una permanente realimentación como fue el caso del director John Archibold quien formó grupos numerosos en el pueblo de Usdub. John Archibold era un director esmerado y enseñaba a los grupos para llegar a ser los mejores y fuesen, de esa manera, seleccionados como buenos bailarines; aparte de ser director, músico también era coreógrafo nato.

3.3.3. Elaboración del kammu burui

Es indispensable señalar que, de acuerdo con la tradición kuna, los conocedores de la historia kuna y los maestros en kammu, existen doce clases de flautas de bambú como por ejemplo: Kammu iakortikid (flauta de fondo dorado), ya Barbad, Urwa kammu, Kammu ya sichid (flauta de fondo negro) y otros nombres que con el tiempo fueron olvidados por falta de escritura o porque los maestros que son especialistas en este campo han fallecido.

El gammu burui es creado generalmente por los propios músicos, los cuales cortan la caña de bambú siguiendo los procedimientos establecidos por la cultura cuando se trata de apropiarse un elemento de la naturaleza. El material se consigue en la selva. De acuerdo con los expertos, existen los que son comunes u ordinarios y los que son

especiales o de fondos dorados. Estos segundos requieren procedimientos rituales para cortarlos y proceder a elaborarlo.

El gammu de fondo dorado o yakordikid es muy sensible. Destaca nuestro informante: Mediante un rito en el cual el entorno se llena del humo de tabaco, el músico ofrece un tributo a las fuerzas de la naturaleza para no provocar su furia, porque todo lo que es sustraído de la floresta, así sea una hoja o una rama, implica un desequilibrio. Así, nuestro informante relata que cuando fueron al sitio donde abundan los gammu de fondo dorado, atravesaron cuatro ríos antes de recoger los materiales; tuvieron que fumar tabaco para llenar el ambiente de humo y luego procedieron a cortar el material apresuradamente. Esta premura obedece a que la naturaleza suele reaccionar rápido y en efecto, una vez que tuvimos a mano las piezas salimos del lugar rápidamente de regreso y no habíamos llegado lejos cuando empezó a tronar y llover, provocando que los ríos crecieran.³

En el procedimiento descrito arriba, se manifiesta el principio de la complementariedad kuna, según el cual la vida es un todo coherente donde cada elemento, desde una hormiga hasta una estrella, comparte una misma energía que mantiene el equilibrio cósmico. Cada vez que se rompe este equilibrio se desatan los cataclismos y los desastres naturales. De esta manera, la transformación de los bambúes en instrumentos musicales es una transgresión a la naturaleza, por lo cual se debe seguir un rito como lo explicó el informante.

³ Herrera Danilo, entrevista realizada en la comunidad de Usdub el 3 de enero del 2012.

En el proceso de creación, se sigue una filosofía dual, es decir, la idea de que todo viene a este mundo en pares: la versión macho y la versión hembra.

Cada versión (macho y hembra) está formada por cañas de diferentes tamaños y diámetros, las cuales están dispuestas de forma paralela en dos grupos, uno de cuatro y otro de tres tubos, y uniendo los dos pares de kammu salen catorce (14) sonidos, ya que sin hembra no se puede formar una melodía.

Cada caña tiene un extremo abierto y el otro cerrado. El extremo inferior está cerrado por la juntura propia de las cámaras de cilindro de la caña de bambú y en el extremo superior está abierto. El macho es el más largo, y es el que lleva la melodía, en kuna se le llama Idued, es decir, es el que lleva la delantera; la hembra es la que le sigue la melodía y se llama sorgaed, y es el que acompaña y le sigue la idea principal. En algunas piezas musicales el kammu burui hembra también lleva la melodía.

Las melodías del kammu burui se forma entre el diálogo alternando entre los dos ejecutantes que tienen las partes del instrumento macho y hembra que combinan catorce sonidos.

Por el tamaño de kammu burui, varía la sonoridad de cada cilindro, ya que no son cortadas con exactitud ni medidas métricamente. La persona tiene que tener un talento natural para afinar este instrumento.

Para la construcción de kammu burui, el especialista inicia cortando todo el tubo de diferentes tamaños, teniendo mucho cuidado para la elaboración del tubo, ya que

puede romperlo, con facilidad, por lo frágil que puede ser el instrumento. Esta confección del instrumento toma su tiempo.

Los materiales que se necesitan para este trabajo son: una navaja, un hilo de madeja o crochet blanco, y mutu (sustancia colorante que sacan de ciertas plantas). Antes de amarrar en orden de tamaño, lo primero que se hace es afinar para después colocarlas en hilera amarrando con el hilo, pero antes, el hilo también tiene que ser pintado de negro con la sustancia llamada mutu o con cera, para que los tubos queden bien sostenidos y pegados al amarrarlos. De esa manera, los kunas puedan ejecutar su instrumento sin problema.

3.3.3.1 Afinación de kammu burui

El kammu burui no es afinado por cualquier persona, pues se necesitan ciertas cualidades y habilidades de creatividad artística, ya que por ser natural debe poseer un oído relativo para poder identificar las notas, o simplemente la persona debe ser versada en ese campo.

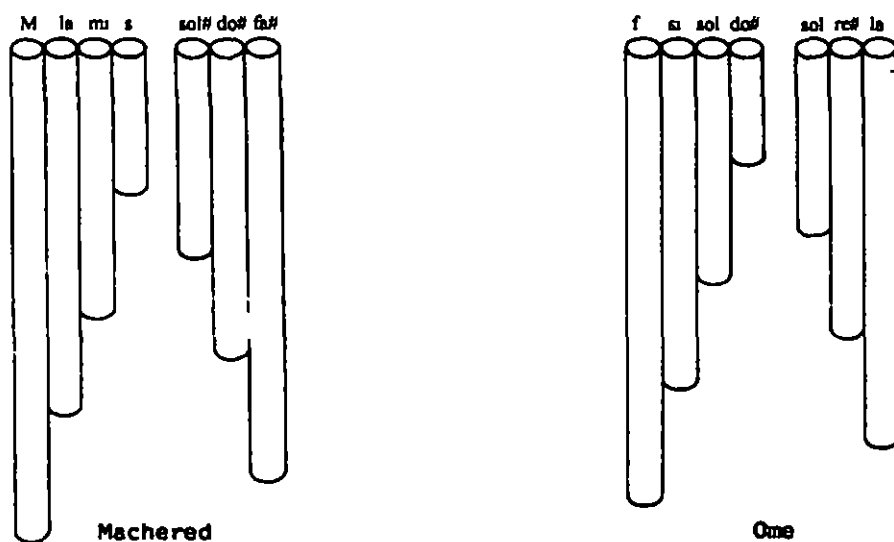
Para afinar el kammu burui utilizan pepitas de maíz o agua para ir llenando poco a poco en cada cilindro o tubo e ir probando el sonido más o menos cercano al tono que se quiere alcanzar, de esa manera irá cortando el tubo hasta llegar a la nota esperada.

Al analizar el kammu burui macho y hembra, se han escogido dos pares para su estudio. Cada músico o grupo afina de la mejor manera posible, lo que su oído le

indique ya que no son especialistas en musica si no que actuan por su conocimiento empírico

Figura N 14

Tonalidades de los tubos



El primer tubo macho (machedred) viene con cuatro hileras de la mano izquierda mide 55 cm de largo y su diámetro es de 23 cm está afinado en **mi** con un sonido profundo y seco además sirve para sostener los demás tubos el segundo tubo tiene 38cm cuya nota está afinada en **la** el tercero mide 27 4 cm con la nota **mi** y el ultimo que es más corto y delgado mide 19 cm de largo afinado con el sonido **si**

Los tres tubos de la otra hilera estan medidos y afinados con las siguientes notas el tercer tubo mide 23 cm afinado con la nota **sol#** el segundo tubo tiene 31 cm afinado con **do#**, el primer tubo tiene 48 cm está afinado con **fa#** En el siguiente cuadro se aprecian las notas mencionadas

Cuadro N 2

Tamano y afinación de kammu burui macho o idued de cuatro tubos

Numero de tubos	Largo	Diámetro	Afinación
1	55 cm	2 3 cm	mi
2	38 cm	1 6 cm	la
3	27 4 cm	1 4 cm	mi
4	19 cm	1 1 cm	si

Cuadro N 3

Tamaño y afinación de kammu burui macho idued de tres tubos

Numero de tubos	Largo	Diámetro	Afinación
1	48 cm	2 cm	sol#
2	31 cm	1 5 cm	do#
3	23 cm	1 3 cm	fa#

En cuando el kammu burui hembra o sorgaed está afinado y medido de la siguiente manera tubo numero uno mide 49 centímetros de largo y con un diámetro de 2 cm afinado con la nota fa el tubo numero dos mide 34 2 cm de largo afinado con la nota si el tubo tres mide 23 cm de largo afinado con la nota sol y el ultimo el más pequeño mide 18 cm de largo con la nota do#

Los tres tubos restantes del grueso a delgado están medidos y afinados de las siguientes forma el primer tubo grueso mide 44 cm de largo y su diámetro con 1 5 cm su afinación está en sol el segundo tubo mide 27 5 cm de largo afinado con re# y el tercer tubo mide 20 cm de largo afinado con la nota la

Cuadro N 4

Tamano y afinación de kammu burui hembra o sorgaed de cuatro tubos

Numero de tubo	Largo	Diámetro	Afinación
1	49 cm	1 7 cm	fa
2	34 2 cm	1 4 cm	si
3	23 cm	1 5 cm	sol
4	17 cm	1 cm	do#

Cuadro N 5

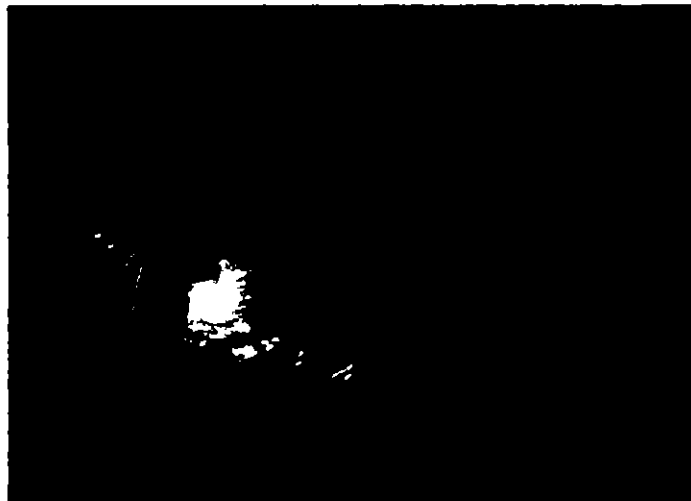
Tamaño y afinacion de Kammu burui hembra o sorgaed de tres tubos

Numero de tubo	largo	Diámetro	afinación
1	44 cm	2 cm	sol
2	27 5 cm	1 5 cm	re#
3	19 2 cm	1 4 cm	la

En conclusión, algunas ejecutantes o un aprendiz tocan el kammu burui con una sola línea melódica, porque no tienen suficiente control de aire para producir el sonido. Sin embargo, los expertos producen sonidos armónicos generando una onda de presión de aire en los dos tubos cercanos ocasionando un timbre particular a las melodías musicales capaces de producir sonidos armónicos de cuatro voces.

Foto N° 4

Kammu burui macho y hembra



En el estudio de kammu burui macho y hembra nos dimos cuenta de que esa dualidad de notas que emiten sonidos, tiene un intervalo de 4 justa entre mi a la, que vienen siendo tubos contiguos que son para sonidos graves y 5 justa entre la a mi, que son sonidos medios. Por último 5 justa entre mi a si produciendo sonidos agudos armónicos hasta terminar el repertorio musical, eso en cuanto a macho. La hembra hace la misma operación, hasta tocar sonidos armónicos, y entre los dos macho y hembra

serían un acorde de cuatro voces En cuanto al kammu hembra utilizan intervalos de sexta, cuartas y quintas

3.3 4 Vestimentas utilizadas en la danza

Cuando la danza empezó por primera vez en Usdub las mujeres kunas se esmeraban en diseñar su mola como uniforme para una presentación festiva Se preocupaban en cuidar mucho los detalles en su puestas en escena, como por ejemplo Los pañuelos no lo usaban en la cabeza, sino que lo amarraban en la cintura para que la falda no se soltase en vez de colocar musue (pañuelo) en la cabeza, usaban un gorrito de mola y atrás tenía una lana larga como cabello la blusa de arriba era decorada con ruchas en el antebrazo en el cuello en la parte de abajo de la mola, es decir todas uniformadas

La mola la tenían fuera de la falda, para apreciar las decoraciones de las blusas Los caballeros usaban una cotona manga larga de color azul y sombrero con plumas de pavón

En cambio los vestidos de los otros grupos en las islas se diferenciaban tanto en mujeres y hombres Las mujeres se vestían uniformadas pero sin decoraciones y los hombres con su camisa y el pantalón de uso diario

En la actualidad, las mujeres jóvenes han perdido el buen gusto y la elegancia de vestir como era antes La presentación de la mujer kuna hoy se ha vuelto simple y pobre con poca creatividad como por ejemplo Las mujeres jóvenes amarran el pañuelo en la

cabeza, pero se debe colocar y dejarlo caer hasta el hombro; las faldas la usan demasiado cortas, pues antes las faldas les llegaban hasta el tobillo a las mujeres kunas, poco a poco fueron acortándose.

La mayoría de las mujeres adultas se visten adecuadamente utilizando las faldas por debajo de las rodillas un poco más largas y el pañuelo cayéndose hasta el hombro, de esa manera hace ver a la mujer kuna con elegancia.

En las siguientes fotos se observan los vestidos actuales de las mujeres kunas y de los hombres.

Foto N°5
Vestidos de mujeres



Foto N° 6
Vestido de hombres



3.4. La danza kuna y sus transcripciones al pentagrama

Como se ha propuesto esta investigación se realizará la transcripción de las melodías Kunas, pero primero se detallará a continuación el significado de las piezas musicales y posteriormente se transcribirá en el pentagrama.

3.4.1. Significado de las piezas musicales kuna y sus danzas

Todas las melodías fueron grabadas en cinta magnetofónica y luego transcritas al pentagrama.

Noga-gope es una de las danzas conocidas a nivel nacional e internacional. El significado de la palabra noga quiere decir taza, gobe-tomar; esta palabra en sí proviene de las fiestas ceremoniales que se celebran para una niña, que a los kunas les gusta brindar diciendo “noga gobeye” es como decir “brindemos”.

Todos los nombres de las danzas kuna, provienen de la imitación de la naturaleza, de los animales, de la celebración de las ceremonias, entre otras. En la actualidad, ninguno de los grupos existentes han hecho un repertorio nuevo para la danza; ellos seguirán practicando la música que los jefes anteriores les han dejado.

Hemos seleccionado algunos repertorios que pudimos grabar para transcribirlas al pentagrama. Estos repertorios en su tiempo fueron aclamados por los kunas. La

mayoría de estas danzas duran cinco o siete minutos dependiendo de la coreografía y tienen los mismos pasos para todas las danzas y la única diferencia es por los movimientos corporales que se da en algunas piezas musicales. Por lo que esto se explica algunas piezas musicales y forma especial de danzar. Entre ellas tenemos

3 4 1 1 Achu make dule

Etimológicamente significa achu jaguar como también puede referirse a perro make cazador dule persona. Literalmente sería el cazador de perro. Su significado real sería el cazador de animales ya que al achu no solamente se le dice perros sino que se refiere a los animales de cuatro patas. Pero para que se ajuste a su significado real sería el cazador de jaguar.

Achu make dule es una danza que se originó en Usdub fue apreciada por muchas personas de diferentes islas de la comarca por su forma de danzar. Los pasos de achu make dule son los siguientes

- Primer paso Comenzando la formación de dos hileras una fila de hombres otra de mujeres como en la foto N 2. El desplazamiento de estas danzas es el siguiente un salto hacia adelante y otro salto hacia atrás (cinco veces) luego tres pasos hacia atrás.
- Segundo paso Formación de círculo se cambian entre parejas para formar el círculo luego salen en el medio las cuatro parejas frente a frente danzando como se les indicó los saltos anteriores hasta terminar de danzar todos los participantes.

- El tercer paso Para salir de la formación del segundo paso se divide el círculo quedando en dos hileras en forma mixta Los varones y las mujeres que quedaron fuera de su grupo salen hacia al frente quedando en el medio danzando con el mismo estilo de siempre Antes de que termine el juego tanto los hombres como las mujeres que están en el centro pasan dando un giro entre parejas para ir a sus puestos como empezó en el primer paso formando dos hileras la de las mujeres y de los hombres

La diferencia que hay entre otras danzas es la forma de mover los saltos o sea los desplazamientos ilustrados en el primer paso El pie derecho hacia adelante y el izquierdo hacia atrás moviendo constantemente donde va el cuerpo El director de la danza trato de imitar al animal cuando iba a cazar la forma en que se mueve el perro

3 4 1.2 Gannir

El término gannir significa gallo o gallina, no se especifica si es macho o hembra, pero para referirse a macho sería gannir machered (macho) y si es hembra gannir ome (hembra) En esta danza el jefe imita como el gallo trata de atraer a la hembra en celo con la intención de aparearse y se dirige de forma elegante a su hembra

- Una vez formados los varones y las mujeres en hilera, los hombres empiezan a ejecutar los instrumentos para preparar el baile y las mujeres agitan las maracas en sus puestos sin bailar esto se hace para preparar al grupo para que no haya

equivocaciones cuando va a empezar la danza, y para que el que lleva la delantera o el jefe que está dirigiendo escuche si están tocando bien

- La persona que va delante del grupo da el primer paso para empezar la danza uniformemente Tanto los hombres como las mujeres empieza a bailar moviendo los pies de derecha a izquierda en forma de vals el hombre va segun se mueve el cuerpo Luego las dos parejas salen, en una esquina sale el hombre y en otro extremo de la esquina sale la mujer para bailar en el medio demostrando la danza de la gallina bailan muy de cerca luego la mujer se agacha para que el hombre salte encima de la mujer utilizando todo el espacio del centro hasta terminar cada danzante le toca bailar por pareja en su momento
- Una vez terminado de bailar cada una de las parejas después se quedan como en la primera posición mientras que la musica va muriendo hasta terminar la danza El director del grupo logra de esta manera su objetivo con la danza de gallina

3 4 1.3 Ga-duggui mai

La palabra ga-duggui mai en su origen etimológico Ga hoja duggui-encima mai acostado significa encima de la hoja Al igual que las otras danzas fue muy reconocida y aclamada Actualmente estas danzas son muy pocas veces danzadas Todas las danzas de John son bailes como vals lo que lo hace diferente de los demás

- Ga-duggui mai es una pieza musical que sus mujeres danzan colocando la mano izquierda en la cintura, mientras que en la mano derecha siempre sostienen la

maraca En el compás 11 baja la mano de la cintura tocando la rodilla y lo recoge de nuevo en el compás 13 y sigue hasta terminar la pieza. La formación del primer paso sigue la misma posición que al principio

- En el segundo paso en vez de un círculo las parejas se forman en dos hileras se colocan muy cerca entre todos mirando en hilera hacia al frente unos tras otros bailando las mujeres llevando siempre la mano en la cintura, danzando y recorriendo el espacio en círculo bailando al son de la música, pero en pareja
- Los pasos son los siguientes El pie izquierdo va adelante y el derecho hacia atrás el cuerpo y el hombro va hacia adelante en dos tiempos y un tiempo hacia atrás en la segunda repetición van tres tiempos hacia adelante mientras que la mano va hacia abajo tocando la rodilla, luego se recoge la mano para quedar en la cintura y seguir bailando de un lado a otro Estos pasos siguen hasta terminar el recorrido de la danza
- En el tercero nuevamente en su posición normal de siempre en dos hileras danzando como lo mencionamos en los pasos anteriores

La coreografía de esta música es sencilla, lo que le hace diferente a los demás es llevar la mano en la cintura y bajar hacia la rodilla al son de la música.

3 4 1 4 Ulu yol le

Etimológicamente ulu bote yol le-balanceo lo que significa como el balanceo de cayuco

Después que termino el grupo de Sam no he visto ningun grupo danzar ulu yol le A la mayoría del grupo le gusta más la danza de giro a la derecha y giro a la izquierda, no tienen la creatividad para enriquecer la coreografía de la danza

En esta danza, el pie derecho es el que se mueve de adelante hacia atrás El cuerpo del danzante va de acuerdo al ritmo de la musica El hombro derecho gira un poco hacia adelante e inclinando un poco hacia abajo en tres tiempos luego el pie derecho gira en semicirculo hacia atras igualmente queda en tres tiempos Y el hombro derecho se mueve donde va el pie derecho mientras que el pie izquierdo queda en el mismo lugar

- El primer paso Danzan en dos hileras de la siguiente manera El pie derecho hacia adelante marcando tres veces hacia adelante el mismo pie derecho gira hacia atrás tres veces
- Cada pareja va danzando en fila uniformemente de adelante en tres tiempos hacia atrás o tres más
- En el tercer paso se forma nuevamente en la misma posición

3 4 1 5 Mugan boe

Etimológicamente la palabra mugan significa abuelas boe lloran Ajustando a su significado real seria las lloronas o llanto de las abuelas Esta pieza musical es originaria de la isla de Tupile En esta danza, las mujeres usan dos maracas en ambas manos cuando el pie derecho sube las dos manos se cruzan hacia el pie alzado el pie derecho

hace la misma operación. Cada salto en cada pierna se marca en dos tiempos. Después de diez compases se cambia la posición de las piernas bajando y cruzando el pie uno y el otro. Las manos siguen al paso de la música.

3 4 1 6 Buna dola

(Buna es una palabra genérica humano, el sufijo dola proviene de dula (vive) que existe, es decir, hermana viviente). Esa danza también es bailada con dos maracas. La coreografía es similar a las danzas actuales.

3 4 1 7 Ie dule

La palabra ie quiere decir pelar, dule persona, lo que significa barbero(a) o estilista. Muchas veces el título de la pieza musical es escogido por lo que suena la melodía; para ellos la música le dice ie-dule por lo que empiezan a cantar o a buscar una palabra que quede exactamente rimado al título de la pieza.

En la ceremonia de Inna Suit es utilizada la palabra ie-dule, donde la persona corta el cabello a una niña. Esta ceremonia es celebrada para buscar un nombre kuna para la niña o para el adolescente.

La misma música es bastante lenta y es danzada de la misma manera, la coreografía es la misma posición que los anteriores, por lo que los pies son movidos de

derecha a izquierda con lentitud y el hombro va de acuerdo con el movimiento de los pies

3 4 1 8 Noga gobbe dummagan

Etimológicamente se traduce así noga taza, gobe-tomar dummagan grandes es como decir tazones grandes Sin embargo esto no es traducido exactamente como los tazones grandes sino que noga gobbe es una palabra compuesta inventado por los jefes para referirse a danza, pero dummagan se refiere a los tubos de cañas grandes que emiten sonidos graves ya que la misma melodía es ejecutada con los tubos largos

Esta melodía es danzada un poco rápido y para las personas nuevas o estudiantes es muy cansón tocar ese tipo de musica, por la forma constante de tocar la flauta. Y no hay descanso alguno para ejecutar esta pieza Cuando yo toqué con un especialista, me senti mareada y para poder seguir la pieza hasta terminar tuve que cerrar los ojos para sentir menos el mareo

Los pasos de este juego son los siguientes

- Primer paso Dos hileras hombre y mujeres
- Segundo paso Salen intercalados el grupo de mujeres y de los hombres para formar en el centro tres varones atrás y tres adelante igual las mujeres Los que están en el centro danzan dando giros entre pareja Luego cuando termina siguen las parejas que están atrás Salen para quedar en el centro como el primer grupo

- El tercer paso Consiste en formar un círculo intercalando mujeres y hombres De la misma forma danzan en el centro del círculo hasta terminar bailando todas las parejas
- Cuarto paso El último paso queda como el principio para después terminar la danza.

La mayoría de las danzas tienen el mismo movimiento y desplazamiento sin embargo cambian solamente en algunas coreografías

3 4.2 Las melodías kunas del kammu burui transcritas al pentagrama

Hemos hecho el esfuerzo de recopilar aquellas piezas que en otras épocas fueron muy populares y tuvieron una gran resonancia en toda la comarca, época en que las agrupaciones de danzas kunas estaban en su apogeo En ese sentido nos corresponde a nosotros los educadores retomar la práctica de estas piezas para que nuestra tradición musical no se muera.

Foto N°7

Formación de danzas en las escuelas



3.4.2.1. Achu Make Dule

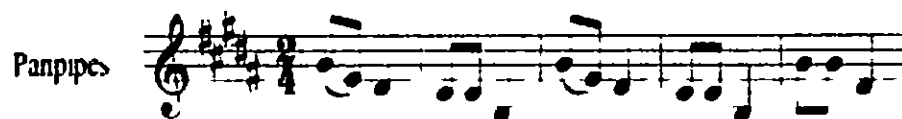
Gauri



The musical score for 'Achu Make Dule' in Gauri style consists of seven staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody is written in a single voice line. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff starts with a measure rest for 6 measures. The third staff starts with a measure rest for 12 measures. The fourth staff starts with a measure rest for 18 measures. The fifth staff starts with a measure rest for 24 measures. The sixth staff starts with a measure rest for 31 measures. The seventh staff starts with a measure rest for 38 measures. The music concludes with a double bar line.

3.4.2.2

ARAIE



2

ARAIE

P.P.

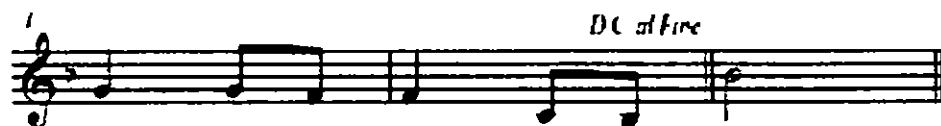


P.P.



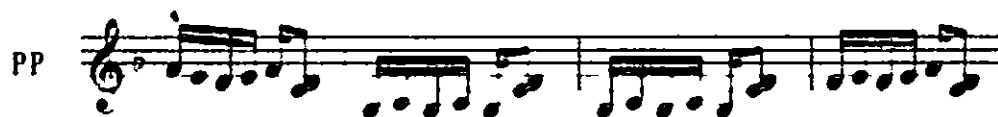
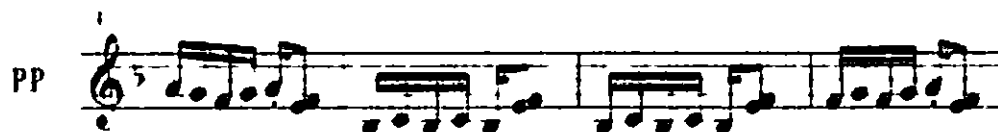
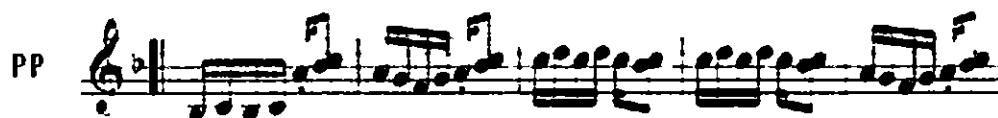
3 4 2.3

Buna Dola



3 4.2.4.

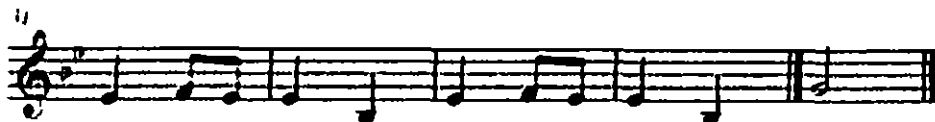
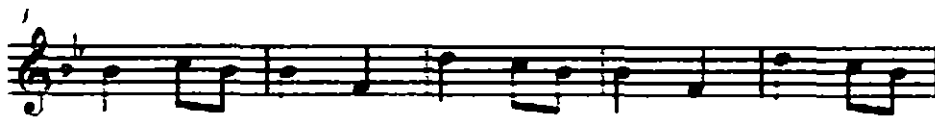
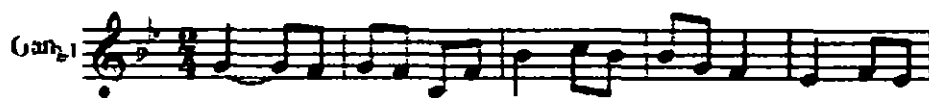
DEGGOMADIA



3 4.2.5

Derina Kechu

Propiedad Intelectual del Pueblo Guna



3.4.2.6.

Dumbir Guedsu

(Crang)

The musical score for 'Dumbir Guedsu' consists of seven staves of music. The first staff is marked '(Crang)' and begins with a treble clef and a key signature of one flat. The subsequent staves continue the melody, with some staves starting with repeat signs (double dots). The final staff concludes with the instruction 'DC al Fine'.

3.4.2.7

Duu Ruchi Nogagobbe

Gangzi

The musical score is written on seven staves in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The score is divided into measures by bar lines. The first staff is labeled 'Gangzi'. The second staff ends with a double bar line. The third staff is marked with a measure number '13' at the beginning. The fourth staff is marked with a measure number '19' at the beginning. The fifth staff is marked with a measure number '31' at the beginning. The sixth staff is marked with a measure number '37' at the beginning. The seventh staff ends with a double bar line.

3.4.2.8.

Ga Duggui Mai

Gang

The musical score for 'Ga Duggui Mai' consists of seven staves of music in 4/4 time, written in a key with one flat (B-flat). The notation is as follows:

- Staff 1: Labeled 'Gang'. It begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. The rest of the staff contains eighth and quarter notes.
- Staff 2: Continues the melody with eighth and quarter notes, ending with a double bar line.
- Staff 3: Starts with a forte dynamic marking 'f' and continues the melody with eighth and quarter notes.
- Staff 4: Continues the melody with eighth and quarter notes.
- Staff 5: Continues the melody with eighth and quarter notes.
- Staff 6: Continues the melody with eighth and quarter notes.
- Staff 7: Continues the melody with eighth and quarter notes, ending with a double bar line.

3.4.2.9

Gannır

Gannır

13

14

10

3.4 2.10

Guergueddoli

Gan₂¹

The musical score for 'Guergueddoli' consists of seven staves of music. The first staff is marked with 'Gan₂¹' and begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some measures containing beamed eighth notes. The subsequent staves continue the melody, with some measures featuring chords or rests. The final staff concludes with a double bar line and a repeat sign.

3.4.2 11

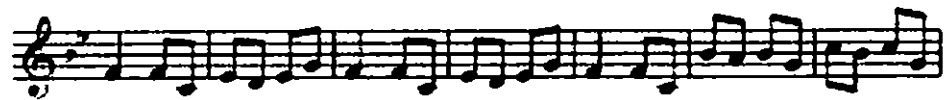
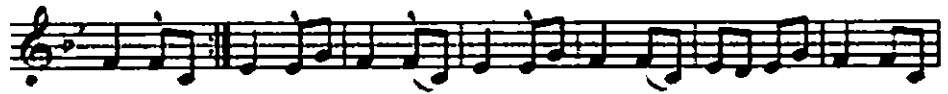
Ieh Dule

Gang

The musical score for 'Ieh Dule' is written on six staves. The first staff is labeled 'Gang' and begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The subsequent staves are numbered 5, 9, 13, 17, and 21 at their beginning. The notation continues with similar rhythmic patterns. The final staff (21) ends with a double bar line.

3 4.2.12.

Mugan Boe





3.4 2.13

Nogagobbe Burwiguad

Gangli

The musical score consists of seven staves of music in a single system. The first staff is marked 'Gangli' and begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some measures containing beamed eighth notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff begins with a first ending bracket (marked '1') over the first measure. The fourth staff also begins with a first ending bracket (marked '1'). The fifth staff continues the melody. The sixth staff begins with a first ending bracket (marked '1') and includes the instruction 'ritardando' above the staff. The seventh staff concludes the piece with a final measure and a double bar line.

3.4.2 14.

Nogagobbe Dummad

Gan₁

The musical score consists of seven staves of music in 3/4 time, written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and bar lines. The first staff is labeled 'Gan₁'. The piece concludes with a double bar line on the seventh staff.

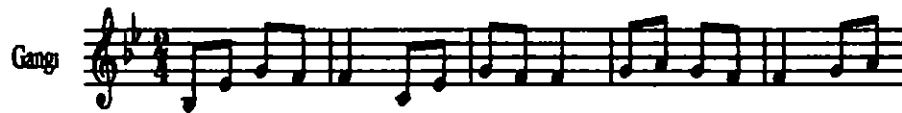
3.4.2.15.

Ome ebired



3.4.2.16.

Sal-lı gadoe

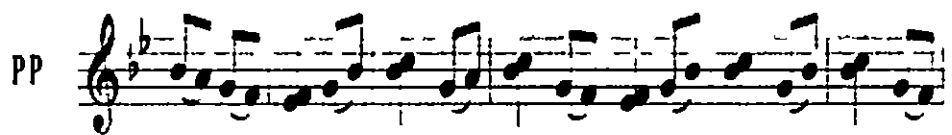


3.4.2.17

Susubibi



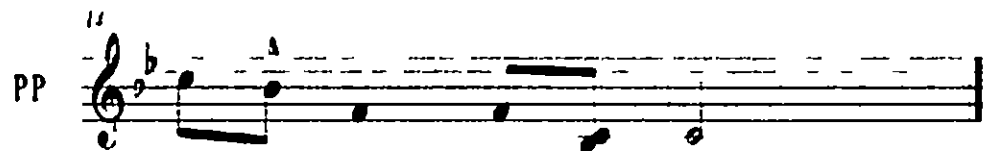
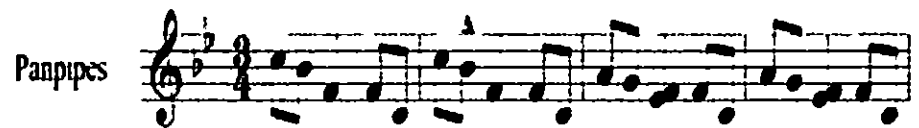
Susubibi



3.4.2.18.

Tein Dodoguichi

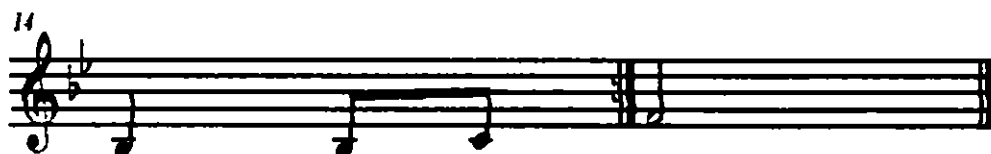
GG



3.4.2.19

Ullu Yol-le

Propiedad Intelectual del Pueblo Guna



CONCLUSIONES

La transcripción de la música kuna al pentagrama, particularmente la de kammu burui favorece su preservación estudio divulgación y uso en la educación. Estas piezas musicales forman parte de la cultura nacional panameña, por lo cual su enseñanza y conservación resulta valiosa.

No existe un estudio sistemático y sostenido sobre los aportes musicales indígenas en el país. En particular sobre los kunas muchos sociólogos y antropólogos se han ocupado de sus formas de organización y cultura sin abordar uno de sus aspectos trascendentales es decir su música.

Tradicionalmente las técnicas de ejecución de kammu burui se enseñan mediante el ensayo siguiendo las indicaciones del maestro. De ahí que alrededor de la figura del maestro surgen grupos musicales que han mantenido vigente este instrumento.

El kammu burui como instrumento musical llegó a tener popularidad entre las comunidades kunas a partir de la década de los 50 cuando surgen grupos o conjuntos musicales de danza que recorrian las islas y celebraban festivales de intercambio entre los mejores ejecutores del instrumento.

Las piezas melódicas de kammu burui han ido variando de acuerdo con la comunidad y al grupo musical que lo ejecuta.

RECOMENDACIONES

- 1 Es importante que las instituciones tradicionales del pueblo kuna, como el Congreso de la Cultura kuna establezcan un centro de estudio y documentación de la musica kuna
- 2 La Universidad de Panamá debe considerar en sus programas y planes de estudio la incorporación de la musica de los pueblos indigenas en particular la del pueblo kuna además la cultura indigena como parte de la vida nacional es conveniente estudiarla y analizarla a nivel de la Universidad de Panamá
- 3 Las comunidades kunas en colaboración con instituciones como el Instituto Nacional de Cultura y otros organismos deben organizar un encuentro entre los principales ejecutores del kammu burui
- 4 Es fundamental que las organizaciones no gubernamentales indígenas emprendan proyectos dirigidos al estudio y recopilación de la musica kuna, en particular de las melodías del kammu burui
- 5 El Ministerio de Educación debe introducir en sus programas de estudio de nivel medio no solo los bailes y danzas típicas criollas sino también que se consideren los aportes de los grupos aborígenes de Panamá
- 6 Las escuelas deben formar grupos musicales o de danzas inspirados en los aportes musicales de los pueblos aborígenes de manera que se puedan celebrar intercambios o convivencias a nivel de escuelas cultivando así la interculturalidad

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE A** 1993 *Diccionario Tematico Antropologico* II edición Editorial Boixareu Universitario Barcelona España 458 págs
- BROWN S** 2005 *Origen del Pueblo Kuna Desde la Memoria Historica* Instituto de Investigaciones Koskun Kalu Panamá 37 págs
- CORBIN J SREAUSS A** 2002 *Bases de la investigación cualitativa* Editotial Universidad de Antioquia Medellín Colombia. 286 págs
- DAVIS E** 2001 *Metodologia de la Investigacion en Ciencias Sociales* Editorial Universitaria 'Carlos Manuel Gasteazoro Panamá 164 págs
- DE LEÓN C PEREIRO X** 2007 *Los Impactos del Turismo en Kuna Yala (Panama) Turismo y Cultura entre los Kuna de Panama* Editorial Universitaria Ramón Areces Madrid España. 115 págs
- GARAY G** 1995 *La Importancia del Canto en la Cultura Kuna* Tesis Universidad de Panamá Panamá 135 págs
- GARAY N** 1999 *Tradiciones y Cantares de Panama Ensayo Folklórico* Autoridad del Canal de Panamá Panamá 300 págs
- GEERTZ, C** 1989 *La Interpretacion de las Culturas* Gedisa. Barcelona, España. 122 págs
- HERRERA, G** 1997 *La Acustica de Kammu porru* Tesis Universidad de Panamá Panamá 143 págs
- HOLLOMAN R** 1969 *Developmental Change in San Blas* Tesis North Wester University Illinois Estados Unidos 212 págs

- HOWE J** 2005 *Un Pueblo que no se Arrodillaba Panama Los Estados Unidos y los Kunas de San Blas* Ed Plumsok Mesoamerican Studies USA 461 págs
- MARTÍNEZ, M** 2009 *De Tule Nega a Kuna Yala Mediacion Territorio y Ecologia en Panama* Tesis Universidad Autónoma de Barcelona Barcelona España 614 págs
- MARTÍNEZ, V** 2009 *Creacion del Programa de Estudio en Flauta Transversal para la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panama* Tesis 122 págs
- NORDENSKIÖLD E PÉREZ, R.** 1938 *An Historical and Ethnological Survey of the Cuna Indian* Etnografiska museum 712 págs
- ORTIZ, H** 2006 *La Educacion Musical y Artistica en la Formacion del Profesorado Estudio Comparativo entre la Universidad Publica de Navarra (Espana) y la Universidad de Pamplona Colombia* Tesis Universidad Publica de Navarra Navarra, Espana 501 pags
- PRICE K** 2005 *¿Kuna o Guna? Las implicaciones linguisticas sociales y Politicas de Desarrollar una Ortografia Estandarizada* Tesis Universidad de Texas Estados Unidos 125 págs
- REVERTE J** 1998 *Literatura Oral de los Indios Cunas* Instituto Nacional de Cultura Panamá. 60 págs
- ROLDAN M GÓMEZ, R.** 1999 *Instrumentos Musicales Kunas y sus Danzas* Tesis Universidad de Panamá Panamá 112 págs
- SCHERZER, J** 1997 *Formas del habla kuna* Universidad de Texas Austin Texas USA 143 pág

- SMITH S** 1984 *Panpipes for Powe Panpipes for Play the Social Management of Cultural Expression in Kuna Society* Tesis Universidad de California, Berkeley USA 327 págs
- WAGUA A** 2005 *Los Kunas entre dos Sistemas Educativos* Fondo Mixto Hispano-Panameno de Cooperacion Editora Sibauste S A Panamá 90 págs

ANEXOS

Foto N° 8
Olodihabidiginya (John Archibold)



Nació en un lugar llamado Puturgandi el día 28 de agosto en el año 1897-1977, (antiguo pueblo de Usdub). Sus padres fueron Olotubiginya y su madre Iguadilagui. A la edad de 7 años muere su padre y queda bajo el cuidado de su madre y de su querido abuelo Inasogipiler.

Fue pionero en formar grupos de danza y la enseñanza de la ejecución del kammu burui, iniciando una nueva etapa en la evolución de la música kuna. Así se establecieron sus primeros seguidores o discípulos quienes siguieron formando grupo de danza hasta la actualidad. También se dedicó a la etno-medicina kuna donde fue muy reconocido.

Foto N° 9

Posición N° 3, Círculo



Esta foto fue tomada en los años 70, fue el grupo de John Archibold; los ensayos se realizaban a las tres de la tarde. Antes danzaban con ocho personas, cuatro maracas y cuatro kammu burui, luego fue sumando con 12 danzantes con 6 maracas y 6 kammu y nunca faltaban los espectadores, como a las 6:00 p.m. se reunían las personas para presenciar el ensayo.

Foto N° 10

Danilo Herrera y Humberto Alvarado



A la izquierda, el señor Danilo Herrera de Ogobsugun y el sagla Humberto Alvarado de la comunidad Diguir. Son los que actualmente mantienen la danza kuna. El señor Danilo se especializó en kammu burui, ha viajado en varios lugares para presentar su grupo Sikuikunkalu.

Foto N° 11

Grupo Sikuikunkalu



Sikuikunkalu significa “Paraíso de las Aves”, fue creada el día 4 de noviembre de 1990 con la iniciativa de los esposos Hayan. El objetivo de esta agrupación es abrir un espacio para los kunas residentes en la ciudad de Panamá y así seguir practicando sus danzas y sus costumbres para la gente que aprecia la cultura. En varias ocasiones este grupo ha participado en escenarios tanto nacionales como internacionales.

Foto N° 12

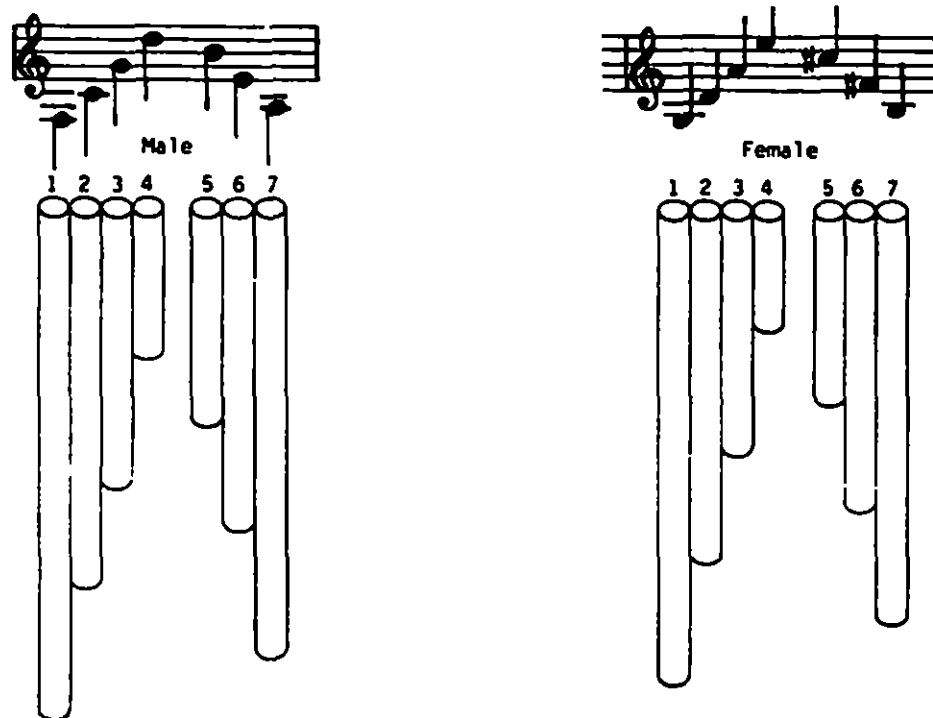
Danza kuna



En Panamá existen diferentes grupos de danzas que se presentan en ocasiones especiales como aniversarios, inauguraciones, celebraciones culturales y actos sociales a nivel de las barriadas.

FIGURA N 15

Descripción musical de los tubos que componen el kammu burui ⁴



Sandra Smith en su tesis *Pampipes for Power Pampipes for Play the Social Management of Cultural Expression in Kuna Society* analizó las melodías que produce cada tubo que compone el kammu burui de la cual se tomó esta gráfica de la página 212 tesis de la Universidad de California Berkeley USA 327 pág